文艺批评方法论

孔智光 蒋茂礼 著

WENYI
PIPING
FANGFALUN

山东大学出版社

WENYI
PIPING
FANGFALUN

责任编辑
秦大忠

美术编辑
牛钧

ISBN 978-7-5607-4182-6

9 787560 741826 >

定价：18.00元

教育部人文社科研究项目
山东大学人文社科硕果基金项目

文艺批评方法论

孔智光　蒋茂礼　著

山东大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文艺批评方法论/孔智光等著.
—济南:山东大学出版社,2010.12
ISBN 978-7-5607-4182-6

Ⅰ.①文…
Ⅱ.①孔…
Ⅲ.①文艺批评—方法论
Ⅳ.①I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 265339 号

山东大学出版社出版发行
(山东省济南市山大南路 27 号　邮政编码:250100)
山 东 省 新 华 书 店 经 销
济南景升印业有限公司印刷
880×1230 毫米　1/32　6.125 印张　168 千字
2010 年 12 月第 1 版　2010 年 12 月第 1 次印刷
定价: 18.00 元

内容简介

《文艺批评方法论》是孔智光教授、蒋茂礼教授在长期从事文艺批评学教学与科研工作基础上，运用哲学、美学、文艺学、社会学、心理学、文化学、横向科学等多种学科知识，深入研究中外文艺批评方法的学术理论著作。本书学贯中西，视野宏阔，立论坚实，体系完整，具有三方面特色：一是突出中国化马克思主义批评方法在多元一体的文艺批评实践中的指导意义和主导地位；二是注重对外来哲学、人文社会科学和文艺批评学论著中有价值内容的合理借鉴；三是强调理论联系实际，注重批评方法与批评实践的统一，努力做到深入浅出，学以致用，将科学性、体系性、知识性、可读性、可操作性统一起来。本书可作为全国大专院校文艺批评课通用教材，哲学、人文社会科学工作者重要参考书，以及文艺爱好者的常备书籍。

目　录

第一章　文艺批评方法概说

第一节　文艺批评方法与方法论

工欲善其事，必先利其器。方法是工具，也就是“器”。古今中外的大学问家，向来重视方法问题，讲究治学之道。马克思指出：“不仅探讨的结果应当是合乎真理的，而且引向结果的途径也应当是合乎真理的。”①方法和方法论，不仅关系到学科理论的基本特征，研究成果的学术价值，而且会影响到科学研究的性质和品格。一个新科学方法的发现、掌握和运用，往往会给某个学科带来深刻变革，甚至是根本变革。在文艺评论实践活动、文艺批评理论探索、文艺批评史学研究中，方法和方法论同样是一个需要深入研究的重大课题。

一、方法与方法论

方法，在希腊文中指的是沿着某种道路前进，即达到某种目的的途径、手段和行为方式。从现当代来说，方法指的是在人类社会实践活动过程中认识和把握现实以实现某种目的的途径、手段和行为方式，是在从事物质实践活动和精神实践活动中为实现某种目的而采取的思维方式、认识方式和行为方式。从社会主体来看，它泛指人类掌握世界的一切方式和手段；从个体主体来说，它是指特定个人从事

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社1956年版，第8页。

某种有目的活动的方式和手段。从方法论说，前一种被称为广义的方法，后一种被称为狭义的方法。前者泛指人们从事一切有目的活动的方式，后者一般是指科学研究方法，即人们从事科学研究活动的途径、手段和方式。正如黑格尔在《逻辑学》里所说："在探索的认识中，方法也就是工具，是主观方面的某种手段，主观方面通过这个手段和客体发生关系。"①

方法论与方法有密切联系，可是并非一个概念。方法论是关于方法的学问，是关于方法的性质、特点、基本内容、主要门类、操作要求等的科学理论。方法论分为广义方法论与狭义方法论两种。广义方法论是研究人类在社会实践活动中为实现特定目的创造和运用的一切方法的科学理论体系。它不只是要研究人们在物质生产领域和流通领域中创造运用的方法，如工业、农业、商业等领域中的方法，而且要研究人们在精神生产实践中创造运用的方法，如哲学方法、人文社会科学方法、横向科学方法等。它不仅要研究方法的基本类型及其发生发展的历史，而且要研究特定方法的哲学基础、适用对象、操作要求等。这种广义方法论，亦可称为方法学。在不同的历史环境、社会环境、文化环境中，由于世界观、文化观、价值观等方面的差异，人们会形成不同的方法学。比如，哲学是人们对于自然、社会和思维的根本看法。这种关于世界观的学问，同时具有方法论的意义。由于存在历史阶段、社会形态、文化环境等的差别，不同哲学理论体系往往会出现根本性的差异，与之相联系的方法学理论体系同样也会呈现出质的差别。狭义方法论是研究人们在特定领域、范围、系统的社会实践活动中所创造和运用的方法，不论是基本内容还是操作要求，都比较限定，相对单纯。方法是在社会实践活动中创造的，同时又是服务于社会实践活动的，所以具有很强的实践性、现实性、经验性、可操作性，具有鲜活的生命力；方法论是对尚处于经验形态的方法的抽象概括和逻辑分析，往往具有更多的理论性、学识性、体系性、指导性。社会实践的广博性、丰富性，使方法千变万化，异彩纷呈。

① 转引自《列宁全集》第1卷，人民出版社1959年版，第8页。

方法论研究只有立足社会实践，不断观察、分析和探索各种方法的生成和演进，互渗与整合，继承与创新，才能在理论与实践的统一中不断发展。

二、文艺批评方法的本质属性

既然"方法"是人们在社会实践活动中为实现某种目的而创造的途径、手段和行为方式，那么文艺批评方法当然就是一种研究、解析、阐释和评价以文艺作品为中心的一切文艺现象的途径、手段和方式，是批评主体得以与批评对象发生关联，从而展开批评实践活动的工具和手段。从系统论角度看，文艺批评方法系统是整个批评系统的分支系统，它和批评主体系统、批评对象系统、批评活动系统、批评史论系统等一样，都是不可或缺的系统构成要素。正是因为有了批评方法系统，文艺批评活动系统才得以正常运行和发展。如果没有文艺批评方法系统，就不可能对文学艺术大系统及其子系统进行解读、阐释和评价，进行理想的导引和调控。文艺批评方法系统由哲学方法、社会科学方法、美学方法、文艺学方法、横向科学方法、形式逻辑方法等不同层次的学科方法构成。从广义角度看，它虽然可以把文艺批评的具体写作方法包括在内，但它主要是指对文学艺术大系统及其子系统进行解读、阐释和评价时所遵循的理论原则，所运用的学科知识，如哲学、美学、文艺学、人类学、社会学、历史学、文化学、伦理学、心理学、民族学、民俗学、神话学、宗教学等领域的理论原则和学科知识。

文艺批评方法是在人类思维能力和创造能力不断提高过程中，特别是在科学技术和文学艺术历史发展过程中逐步形成的，随着批评方法的日渐丰富和提高，随着整个文学艺术大系统的历史演进，文艺批评方法系统也日益健全和完善起来。比如，古希腊时代已经进入人类思维轴心期，人们的抽象思维能力和理性创造能力大大提高，当时的哲人柏拉图和亚里士多德便从不同学术视角对艺术与自然的关系进行深层思考，从而创造出以不同性质的模仿说为哲学基础的



文艺批评方法。柏拉图的模仿说认为，作为精神实体的理式才是绝对真实的存在，自然是对理式的模仿，而艺术又是对自然的模仿，所以艺术是“影子的影子”，是不真实的。而亚里士多德的模仿说认为，自然并非是对理式的模仿，它本身就是一种真实的存在，艺术是对自然的模仿，所以艺术并不是柏氏所说的“影子的影子”，它同样具有真实性。尽管柏氏的学说是一种客观唯心论的模仿说，亚氏的学说是一种唯物论的模仿说，哲学性质有别，可二者都是从艺术与自然之间的模仿与被模仿的角度和途径来进行文艺批评的。这种以模仿说为核心意蕴的文艺批评方法，两千多年来在西方美学界、文艺界、批评界产生了广泛影响，形成由各种各样的模仿说为哲学根基的文艺批评方法系统。20世纪以来，科学技术的突飞猛进，高精尖领域的迅速发展，自然科学与社会科学的相互渗透，使人类思维能力和创造能力进一步增强，想象空间明显拓展，新的研究方式和途径也不断产生。比如，相对论的开创，原子结构论、基本粒子论、电子计算机、量子力学、系统科学、分子生物学的创立，核酸分子结构、遗传密码的发现等都猛烈冲击着人文社会科学各个领域。特别是人工智能理论和横向科学理论如系统论、信息论、控制论等，它们与思维方式、创造能力具有内在密切的联系，更为直接地拓广了思维空间，丰富了思维形式，从而引起人文社会科学研究方法包括美学方法、文艺学方法、文艺批评方法的多方面变革与更新，大大促进了文艺批评系统的更新与发展。

研究文艺批评方法的学术理论，被称为文艺批评方法论。文艺批评方法论，亦有广狭二义。广义的文艺批评方法论，是指对整个文艺批评方法系统进行全方位、多层次、多方面的研讨，包括文艺批评方法的生成环境、基本性质、历史演进的规律，以及各种文艺批评方法的哲学基础、美学特征、人学要求、适应对象、操作步骤等。这样一种探索和研究文艺批评方法的理论体系，亦可称为文艺批评方法学。文艺批评方法学是文艺批评学的一个组成部分，值得继续深入发掘。狭义文艺批评方法论，是指对某种文艺批评方法的专门研究。不论是广义文艺批评论，还是狭义文艺批评论·批评主体都需要认真学习

和掌握。

三、批评方法与批评模式的联系与区别

在谈及文艺批评方法时，有些论者往往把它与文艺批评模式相提并论，随意置换。其实，批评方法与批评模式是两个有联系又有差别的概念，不能混淆，更不能等同。二者的联系表现在批评模式是在经常运用某种特定批评方法或者某些相近批评方法的基础上形成的，离开这样一种特定的批评方法或者几种相近的批评方法，它就无从产生。二者的区别是，文艺批评方法指的是研究、解析、阐释和评价以文艺作品为中心的一切文艺现象的途径、手段和方式，是对文学艺术大系统及其子系统进行解读、阐释和评价的途径和方式，是批评系统机制得以正常运行和发展的重要工具和手段；文艺批评模式指的是由于经常运用、普遍运用某种批评方法或者某几种相近的批评方法而形成的比较稳定的批评活动样式。就是说，批评方法是从事批评活动的工具，批评模式是由于运用批评方法而形成的批评活动样式、类型或形态。比如，社会批评模式是在经常使用、普遍使用社会学、历史学、政治学、伦理学等学科方法、途径和手段的基础上形成的比较稳定的文艺批评样式；文化批评模式是经常运用、普遍运用文化学、人类学、神话学、民族学、民俗学、宗教学、社会学、伦理学等学科方法、途径和手段过程中形成的比较稳定的文艺批评样式。

进一步说，当一种文艺批评方法刚刚出现，尚未被经常使用、普遍使用之前，它只是一种可资借鉴的方法，是一种在批评活动实践中正在探索、研究和使用的方法，还谈不到形成文艺批评模式。比如，系统论、信息论、控制论、模糊数学、格式塔心理学等学科知识和方法虽被引进文艺批评领域，人们正在学习、研究、摸索、运用它们，也取得某些重要批评成果，从而使它们成为新型的批评方法，但是若把它们称为批评模式还为时尚早。这是因为，它们现在只是从事文艺批评活动的新途径、新方式、新工具，还不是那种已经定型的较为稳定的文艺批评活动样式。再说，一种行之有效的批评方法被经常使用、

普遍使用，有可能成为比较稳定的文艺批评模式，但许多文艺批评模式并非只是由一种批评方法被经常运用、普遍运用而形成的，它们往往是在综合使用、经常使用、普遍使用多种相近的文艺批评方法的基础上形成的，上面所讲的社会批评模式、文化批评模式是这样，美学批评模式也是这样。美学批评模式往往是在综合运用、经常运用、普遍运用哲学方法、社会科学方法、美学方法、文艺学方法等多种学科方法过程中形成的，是一种与哲学批评、社会科学批评、文艺学批评有联系又有区别的比较稳定的批评活动样式。

第二节　文艺批评方法的层次划分

文艺批评方法系统是由多种不同层次的批评方法组合而成的。文艺批评方法系统的层次划分，按照不同的分类原则可以有不同分法。从历史跨度、时代特征层面来分，文艺批评方法系统可以分为古代方法、近代方法、现当代方法三个层次。古代文艺批评方法从整体上说是多种学科知识尚未严格区分开来的混融型文艺批评方法。苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的文艺批评方法是社会学、历史学、伦理学、政治学的，也是哲学、美学、文艺学的；西方中世纪的文艺批评方法是宗教的、神学的，也是政治的、伦理的；孔子的仁学文艺批评方法是伦理学的，政治学的，也是哲学的、美学的。近代文艺批评方法从整体上说是与特定哲学、人文社会科学知识和研究途径相联系的独立型文艺批评方法，如以狄德罗为首的百科全书派人文主义哲学批评方法，以黑格尔为代表的客观唯心论美学批评方法，以叔本华、尼采为代表的唯意志论哲学批评方法，以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为首的革命民主主义社会学批评方法等，虽然其中也有某一相关学科或某些相关学科知识的成分，但它们作为以特定学科理论知识为核心或主干的批评方法，其独立性还是相当明显的。现当代文艺批评方法从整体上说是在社会科学与自然科学相互渗透中形成的交叉型批评方法。比如，横向科学批评方法，即系统论批评方法、信息论批评方法、控制论批评方法，还有模糊数学批评方法、生

态论批评方法等，其学科交叉性是比较明显的。就是在生命哲学、符号美学、存在主义美学、以文本为本体的文艺学、以结构为本体的文艺学、以形式为本体的文艺学、精神分析型的文艺学等领域，同样可以见出社会科学成分与自然科学成分的整合痕迹。以这样一些学科理论知识为基因和主干的文艺批评方法，就不可能不具有社会科学与自然科学的交叉性、互渗性、整合性。

从国家民族层面来分，从空间分布层面来分析，可以区分为东方的文艺批评方法与西方的文艺批评方法两大层次。这是因为，文艺批评方法不仅是在具体历史环境中形成的，与特定社会发展阶段上的经济、政治、文化等有关，而且它还是在具体社会环境、文化环境、文艺环境中形成的，与文学艺术的创作实践和鉴赏实践有关，与哲学、美学、文艺学的发展有关，与民族心理、国家体制、伦理规范、宗教氛围等的制约也有深层关联。比如，从宏观上把握，东方古代文艺批评方法，特别是中国古代文艺批评方法，大多属于伦理政治型的文艺批评方法。虽然它们也有相当高的抽象性、思辨性、概括性，比如孔子《易传》里所突出的"立象尽意"说，老子《道德经》里所标举的"惚兮恍兮，其中有象"、"恍兮惚兮，其中有物"、"大音希声"、"大象无形"、"大美无言"、"大巧若拙"等，都是内蕴着深奥哲学义理的美学观念和文艺批评观念。但是，与西方古代文艺批评方法相比较，它们的经验性、体验性、感悟性更具特色。以仁学为本的儒家文艺批评方法，强调仁者爱人，泛爱众，以人为本；注重以人学为根基，礼乐并用；主张天人合一，坚守中道，以人的社会性规范人的自然性；强调美善统一，把温柔敦厚、中正和平的审美理想与人类大同的社会理想融合在一起。这种既有伦理性又有政治性的文艺批评方法，两千多年来基本上居于主导地位。这种方法并不着重于抽象思维、逻辑论证、理性剖析，而是侧重在经验把握、体验感悟方面。道家以自然为本的文艺批评方法，虽然与儒家以仁学为本的文艺批评方法呈现出某些对立，好像是厌倦、憎恶、疏离了伦理与政治，其实若从深层发掘，从实质上考察，道家的文艺批评方法所注重的恰恰是另一种审美理想和社会理想，即美真统一的审美理想和小国寡民的社会理想。从道家倡导天



人合一，复归自然；张扬个体意识，生命自由；批判伦理道德的虚伪、政治的丑恶；主张大美无言、大音希声、大象无形等，都可看出这一点。儒家文艺批评方法与道家文艺批评方法各从一个特定方面强化着人性、人格、人学，张扬着天人合一，人的社会属性与自然属性的统一。它们在弘扬古代人文精神方面，在伦理政治观念方面确实是互补的。西方古代文艺批评方法虽然也有某些经验性、体验性、感悟性，但相对说来，它们的思辨性、逻辑性、理性剖析性更为突出。从毕达哥拉斯学派、德谟克利特，到苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，与其哲学观、美学观、文艺观相联系，他们的文艺批评方法大多呈现出这样一些鲜明特点。

从学科知识层面来分，文艺批评方法系统可分为哲学方法、社会科学方法、美学、文艺学方法、相关学科方法五个层次。目前，学术界基本倾向于这种分法。

（1）哲学方法。哲学是关于自然、社会和思维的根本学问，它是世界观、宇宙观、人生观，也是一种根本性的方法论。哲学产生于社会实践又接受社会实践检验，适用于人类一切社会实践活动，即适用于所有的物质实践活动和精神实践活动，当然它也适用于各种科学研究活动，包括美学、文艺学、文艺批评方面的研究活动。在批评活动实践中，与其他批评方法相比，哲学是最高层次的方法。这是因为，文艺批评的对象是以文艺作品为中心的一切文艺现象，是文学艺术大系统及其分支系统。文学艺术是对作为整体的人类社会生活的能动的审美反映。在人类社会生活中充满种种复杂的矛盾关系，如人与自然的关系、人与社会关系、人与人的关系、人与自我的关系等。文学艺术家在创作过程中要研究和把握这样一些矛盾关系，文艺批评家在批评实践活动中同样要研究和把握它们。这就需要他们在认真学习和掌握相关社会科学、思维科学、自然科学知识的同时，深入研究和领会哲学方法。不同时代、国家和民族往往会形成不同的哲学理论。某种哲学理论也有可能影响不同的时代、国家和民族。不论是何种哲学理论，它们一经出现，往往会对相关文艺批评活动产生或直接或间接、或明显或潜在的影响，为相应的文艺批评活动奠定理

论基础，提供研究方法。在当代文艺批评活动中，中国化马克思主义哲学方法产生了深远影响，西方现当代哲学方法如西方马克思主义哲学方法、存在主义哲学、符号哲学、生命哲学等也都产生广泛影响。

(2)社会学方法。文学艺术是对作为整体的人类社会生活的审美反映，是审美的社会意识形态。文学艺术不仅具有能够体现矛盾特殊性的审美性，而且具有能够体现矛盾普遍性的社会意识形态性。社会意识是对社会存在的能动反映，社会意识形态是特定社会经济基础的上层建筑。所以，文艺批评家要对以作品为中心的一切文艺现象进行解析、阐释和评价，就不能不高度重视社会学方法。文学艺术家是人，文艺创作所再现和表现的对象也是人，对文艺作品进行审美鉴赏的还是人，如何把握人，对于文艺批评家来说也是一个非常重要的问题。人并非抽象的存在，而是具体的存在，具有多方面质的规定性。人既有自然性，也有社会性，人是社会性与自然性、文化性与生理性高度统一的高等动物。即是说，人是自然界中特殊的一部分，能够通过自我意识和它物意识把自身与对象区分开来，能够借助理性认识把握客观世界的本质规律并利用这种理性认识在社会实践中能动地改造客观世界。正因为人具有多方面质的定性，研究人的学问才具有多方面的分支学科。从侧重研究人的社会历史属性来说，有社会学、历史学、伦理学、民族学、民俗学等学科；从侧重研究人的文化属性来说，有文化学、人类学、语言学、文字学、心理学、宗教学、神话学等学科。人学的这些分支学科过去大多被称为人文社会科学。人文社会科学为文艺批评活动提供了诸多切实有效的方法，需要文艺批评家认真学习与掌握。

(3)美学方法。美学是研究一切美的现象及其本质规律的科学，是关于美、美感、艺术和美育的学问。美学本来属于哲学的一个组成部分，自 1750 年以来已经发展成为独立学科。由于以不同哲学为基础，美学理论之间往往会有诸多差别，甚至会有性质上的较大差异。所以，把美学理论引进文艺批评系统，使之成为一种批评方法，应当对这种美学理论的性质及其优长和不足等有比较全面的认识。在我们看来，美是理想的形式，理想的存在。美的本质是既合规律又合目



的的和谐自由的理想关系。美学是研究理想关系的科学，是研究美、美感、艺术和美育的理论体系。美学不仅要研究自然美、社会美，还要研究艺术美，艺术美是美学研究的重点对象。美学批评与文艺学批评都以文学艺术为研究对象，都要研究艺术美的起源、社会属性、审美特征，艺术美创造过程中的心理要素及其活动机制、灵感的特点及产生原因、形象思维与抽象思维的关系、典型化和意境化的规律，分析艺术作品的内容要素与形式要素、主要形态和基本类型，以及艺术美接受过程中的再创造规律，艺术美历史发展的规律等问题，但二者又有不同侧重。美学批评对艺术美的把握侧重在哲学思考上，主要是从宏观、整体的层面上，从普遍性、一般性的层面上，从本质、规律、趋势的层面上，对涉及艺术美的各种理论问题进行深层剖析。而且，美学批评的着眼点并不单纯停留在艺术美上，它是把艺术美作为自然美、社会美、艺术美发展链条中的一个重要环节来看待的，是通过艺术美与现实美的比较，即与自然美、社会美的比较来探索艺术美的。美学方法如实践美学方法、符号美学方法、接受美学方法、比较美学方法等，都对文艺批评产生了深远影响。

（4）文艺学方法。与美学方法相比较，文艺学方法虽然也要把握文艺与社会生活的关系、文艺与自然环境的关系，但它主要是从文学艺术本体的角度出发来考察这些问题的。它虽然也需要从哲学、美学角度对一些重大问题，如文学艺术的社会本质和审美本质，文艺创作中主观与客观、表现与再现、感性与理性、形式与内容、现实与理想的关系，文艺创作的典型化规律、意境化规律、艺术时空规律、灵感思维的规律，文艺鉴赏中普遍有效性与个体差异性的关系，文学艺术历史发展中继承与革新的关系，借鉴与创造的关系，不同艺术门类相互影响与渗透的关系等问题进行理性思考，可是它不能只是停留在原则性、抽象性的分析上，还需要进行具体的解析和阐发。而且，文艺学不仅要对那些争论已久但是仍然尚无定论的老问题继续研讨，进行更为深入的发掘，而且还要从学科建设的角度，对文艺发生论、文艺本质论、文艺创作论、文艺形态论、文艺接受论、文艺发展论等领域中的前沿问题进行新的探索和剖析。文艺批评学本来是文艺学的一

部分，与后者具有天然的血缘关系。文艺批评处于文艺理论和文艺实践之间，成为联结二者的桥梁和纽带。所以，把文艺学方法运用于文艺批评系统是顺理成章的事。比如，现实主义方法、浪漫主义方法本来属于创作方法范畴，关于这些创作方法的理论概括便成为文艺学的有机组成部分。把文艺学中关于现实主义、浪漫主义的理论运用于文艺批评系统，便构成相应的批评方法。文本主义方法，结构主义的文艺学方法虽然存在着疏远甚至脱离社会历史内容的偏颇，可是它们高度重视长期以来被人们轻视或忽略的文本本身、结构自身的问题，对它们进行了系统、深入、细密的剖析，确有值得借鉴的长处。

（5）横向科学方法等。除哲学方法、社会科学方法、美学、文艺方法外，与文艺批评相关的方法还有横向科学方法以及模糊数学方法、生态学方法等。横向科学由系统论、信息论、控制论组成。作为研究方法，它既适用于社会科学研究，也适用于自然科学研究，具有普遍的理论价值和实践意义。横向科学向文艺批评学领域的渗透，形成系统论方法、信息论方法、控制论方法这样三种新方法。系统论批评方法，是把文艺批评对象作为一个在特定环境中生成的具有整体性、相关性、结构性、层次性、动态发展性等属性，具有社会性、文化性、审美性、理想性等特征的系统来考察和研究。从系统论角度看，文学艺术是一个与其社会环境、历史环境、文化环境等存在着信息与能量交换的大系统，是一个由多种不同层次的要素结构而成的大系统。即是说，它包含主体系统、对象系统、创作系统、鉴赏系统、传播系统、理论批评系统、史学研究系统等分支系统，而每个分支系统又由其子系统组成，比如创作系统就是由创作活动系统、创作方法系统、作品形态系统等子系统构成，而作品形态系统又是由造型艺术系统、表情艺术系统、语言艺术系统、综合艺术系统、实用艺术系统等构成的。进一步还可区分层次，造型艺术系统是由绘画艺术、雕塑艺术、摄影艺术等子系统组成，表情艺术是由音乐艺术、舞蹈艺术、书法艺术等子系统组成，如此等等。这些不同层次的系统要素各有质的定性，不能混同，但它们又是联系在一起的，具有相关性和整体性。正因存在着



同一层次系统要素或不同层次系统要素的互动，如主体系统与对象系统的互动，理论批评系统、史学研究系统与创作系统、鉴赏系统、传播系统的互动，文学艺术大系统与社会生活大系统、精神文化大系统的互动，各种系统活动机制才能在不断反馈调控中实现有序运行，合规律推进。有学者把系统论方法运用到文学作品评论中来，运用到人物性格分析中来，已经取得可喜成果。信息论方法，是把文艺批评对象作为能够制造、筛选、加工、存储和传递信息的系统来研究；控制论方法，是把文艺批评对象视为能够通过反馈、激励、优化、纠偏等举措对运行机制进行合理调控，以实现合规律合目的有序发展的系统来研究。这些新方法，目前仍在继续探索中。

第三节　文艺批评方法的选择

选择和掌握具有科学性、适用性、功效性的文艺批评方法，又能在批评实践中熟练运用，往往能取得事半功倍的效果。选择和运用前所未有的具有重大开创性的文艺批评方法，往往能在批评实践中打出一片新天地，引起整个批评系统的深刻变革。为此，文艺批评方法的选择和运用，是一个需要认真研究的课题。

关于文艺批评方法的选择，需要从批评对象的本质属性和基本特征、批评主体的主观条件两个方面考虑。从批评对象角度来看，要想选好适当的批评方法，首先要比较准确地把握住批评对象的本质属性。文艺批评的整体对象是文学艺术大系统及其分支系统，是以文艺作品为中心的一切文艺现象。在具体批评实践中，如果对象是整个文学艺术大系统，或者是其中的某一分支系统，如主体系统、创作系统、接受系统、传播系统、理论批评系统、史学研究系统等，由于这种系统对象具有整体性、相关性、结构性、层次性、动态性等方面属性，具有宏观性、立体性、发展性等方面特点，在选择方法时就必须充分考虑到这样一些属性和特点，并结合批评主体自身条件，来选取行之有效的文艺批评方法，比如系统论方法、信息论方法、控制论方法、哲学方法、美学方法、社会学方法、历史学方法、文化学方法等。与这

种系统对象相类似，有些宏观批评对象，如文艺复兴运动、启蒙运动等文艺运动，俄国革命民主主义文艺思潮、中国五四新文化运动中反对文言文、提倡白话文的文艺思潮，西方现当代流行的非理性文艺思潮等，也大多具有广泛性、普遍性、群体性，甚至具有跨国性、世界性。对于这样一些作为文艺运动、文艺思潮的宏观批评对象，在选择批评方法时也必须充分考虑对象的本质属性，而后才能决定选取更具适应性的哲学、文化学、社会学、历史学等学科方法。

其次，要较为全面地把握住批评对象的形态或类型的基本特征。比如，文学艺术门类形态大体上可以区分为造型艺术、表情艺术、语言艺术、综合艺术、实用艺术五大类。造型艺术门类，包括绘画、雕塑、摄影等艺术形式；表情艺术门类，包括音乐、舞蹈、书法等艺术形式；语言艺术门类，包括诗歌、小说、散文、戏剧文学、影视文学等艺术形式；综合艺术门类，包括戏剧艺术、电影艺术、电视艺术、电脑合成艺术等；实用艺术门类包括工艺美术、建筑、园林等艺术形式。虽然上述部类中的各种艺术形式无不具有作为艺术美的共同本质和普遍属性，但是它们作为个性鲜明的艺术类型，又无不具有区别于其他艺术类型的审美特征。这就要求批评主体依据作为批评对象的艺术类型的审美特征，去选择适当的批评方法。比如，一般说来，对于绘画、雕塑、摄影等造型艺术的批评，由于它们的本质属性和基本审美特征是在客观再现与主观表现的统一中偏重客观再现，注重形象的刻画、典型的塑造，所以与之相适应的批评方法大多选择社会学方法、伦理学方法、美学方法、文艺学方法、文化学方法等；对于音乐、舞蹈、书法等表情艺术的批评，由于它们的本质属性和基本审美特征是在客观再现与主观表现的统一中偏重主观表现，注重情感的抒发，情绪的表现，意境的营造，所以与之相适应的批评方法大多选择心理学、符号学、美学、文艺学、文化学等方面的学科方法。

文艺批评方法的选择在注意对象本质属性和审美特征的同时，也要充分考虑批评主体自身的条件。这是因为，选择批评方法时，批评主体的思想素质、知识结构、艺术修养等都会参与其中，其哲学观、美学观、文艺观也会发挥相当大的作用。如果批评主体知识结构比



较健全，视野开阔，对批评方法中所蕴含的相关学科知识知之较多，那么他们对批评方法的选择相对说来就会自由一些。反之，如果批评主体知识结构不够健全，不太熟悉相关学科理论，艺术修养也弱一些，就不可能正确选择行之有效的批评方法。文艺批评方法大多是以某种哲学、美学、文艺学或其他学科理论为基础的。批评主体在进行各种社会实践活动过程中，在参与文学艺术创作实践、鉴赏实践过程中，在学习和掌握哲学、美学、文艺学和其他学科知识过程中，会逐步形成自己的哲学观、美学观、文艺观。批评主体的哲学观、美学观和文艺观，与作为批评方法基础的哲学理论、美学理论、文艺学理论之间，有可能是相同的或者是相近的，也有可能是不同的，甚至是对立的，这就会造成两者之间种种复杂的矛盾关系。如果二者之间关系融洽，比较统一，所选方法又能适应特定批评对象，那么批评主体自然就会选择这种批评方法。如果二者之间不协调，不统一，批评主体当然会弃此求彼，去选择另外的文艺批评方法。

第四节　文艺批评方法的运用

文艺批评方法是工具，是手段。要想运用好这样一些工具和手段，使之发挥出最大效能，就需要讲究运用技巧问题。我们认为，在这方面应当注意三点：一是要科学把握方法；二是要综合运用方法；三是要自由运用方法。

一、科学把握方法

要想自由运用方法，首先要科学把握方法。在文艺批评发展史上，批评方法多种多样，各呈异彩。古代的方法，今天的方法，中国的方法，外国的方法，令人目不暇接。要想选择好方法，运用好方法，首先要能够科学地把握方法。就是说，要对文艺批评方法的学科性质、知识系统、操作程序、长处不足等有比较全面深入的认识。比如说，我国古代就有不少行之有效的文艺批评方法，如选本型批评方法、品

评型批评方法、点评型批评方法等，它们在批评实践中都曾发挥重要作用，直至现在也还具有不可代替的魅力。当选择并运用这样一些批评方法时，往往较多看到它们的长处，譬如与批评对象贴近，能达到水乳交融的程度；主体性、感受性、体验性、经验性强，有真知灼见，能起到画龙点睛的作用；表述起来言简意赅，机动灵活，可以夹叙夹议，议论风生，达到非常自由的地步等。可是，这些传统批评方法再好，也存在着感性经验较多，理性剖析稍弱，概念内涵不太确定等不能尽如人意之处。所以，在选择和运用传统批评方法时，既不能采取历史虚无主义的态度，以今非古，一概否定，也不能采取复古主义态度，惟古是尊，以古非今。对待外来的文艺批评方法也是这样。比如，符号美学方法、接受美学方法、结构主义文艺学方法、形式主义文艺学方法、精神分析方法、原型批评方法等，它们作为新方法确实具有与众不同的诸多长处，更能适应对某些现当代艺术创作和艺术形式的批评实践，但它们也各有所短，有的还有严重缺陷。当选择和运用这些外来批评方法时，既不能盲目排斥，一概拒之于国门之外，也不能顶礼膜拜，生吞活剥，机械照搬，而应采取拿来主义的态度，在辩证唯物论和历史唯物论基本原理指导下进行改造，使之真正为我所用。

科学把握文艺批评方法，还要在引进相关学科方法时做好转化工作。在文艺批评实践过程中，大多是把学科方法作为研究、思考和叙述的工具来使用的。学科方法本来只是理论知识体系，与文艺批评方法并没有直接关系。要把它们引进文艺批评系统，作为批评方法使用，需要做适当转化工作，而不能生搬硬套，搞“新名词爆炸”。即是说，必须结合文学艺术自身的本质规律和审美特征来引进和改造，看看哪些东西合适，哪些东西不合适，而后才能把学科方法转化成行之有效的批评方法。比如，系统论把对象视为具有整体性、相关性、结构性、层次性、反馈性、动态性等属性的系统存在，强调事物间的普遍联系和互动作用，对辩证唯物论关于事物普遍联系的原理有丰富和补充作用。而且，它作为具有较高抽象性和实用性的横向科学方法，既能在自然科学领域中使用，又能在社会科学领域中使用。



尽管有这些长处，把它引进文艺批评领域时也需要适当改造，做好转化工作。它的短处在于对系统构成要素的抽象，是一种有共性而无个性的物的抽象，是一种缺乏人文性、社会性、历史性的抽象；系统构成要素之间的相关性、整体性，只是物与物之间的相关性、整体性，而非具有社会历史规定性的各种人际关系的相关性、整体性；它的动态性，也主要是指机械运动式的动态性，而非人类社会发展过程中符合历史规律的动态性。所以，我们把系统论引进文艺批评系统时，必须在辩证唯物论和历史唯物论基本原理指导下做好改造转化工作，才能使之成为行之有效的系统论批评方法，而不是那种远离对象的简单移植。在文艺批评实践中引进模糊数学、生态学方法，同样需要进行适当的改造和转化才行。

二、综合运用方法

文艺批评的对象多种多样，非常丰富，有宏观对象、系统对象，也有千差万别、数不胜数的具体对象。有内蕴丰厚、形式复杂的对象，也有内容单纯、形式单一的对象。对于内容单纯一些，形式相对简单的批评对象，比如一首抒情短诗、一幅花鸟画、一支轻音乐，运用一种批评方法也许就能进行解读、阐释和评价。可是，这种情况并不多。不少批评对象是宏观对象，整体对象，系统对象，如文艺思潮，文艺运动，某一国家或民族的文学艺术大系统，某一种艺术门类等。还有更多批评对象，它们虽然不是系统型的对象，宏观型的对象，只是个体型的对象，但它们却具有非常丰富的内容和相当复杂的形式，产生过广泛深远的影响，而且它的出现还有多方面引人思索的历史背景、社会背景和文化背景，比如文学艺术领域中的那些巨著名作等就是这样。对这样一些对象，在文艺批评实践中往往需要综合运用多种方法才能奏效。

文艺批评方法多种多样，各有其独特的内容和特点，功能和价值。但它们并不是孤立开来、互不联系的，而是相互补充、彼此渗透的，这就为综合运用多种方法提供了可能。比如，对于文艺思潮、文

艺运动这种宏观对象、整体对象、系统对象的解析、阐释和评价，就需要借助哲学方法把握其理论基础，使用社会学、历史学、文化学方法提示其产生的社会环境、历史环境、文化环境，凭借伦理学、政治学、心理学、民族学、宗教学等方法展示其文化精神，运用美学、文艺学等方法展示其审美理想和文艺主张。只有灵活机动、得心应手地综合运用这些方法，发挥其整体效应，才能拿出有科学预见的有理论深度的批评成果。

文艺批评方法之间存在着普遍联系，可是它们之间的种种关系并非是完全认同的，绝对统一的，也还有性质上的差别。所以，在综合运用多种文艺批评方法过程中，需要认真鉴别。西方现当代文艺批评相当活跃，学派林立，方法繁多，形成多极化发展态势。随着改革开放时代大潮的推进，这些文艺批评方法也一起涌进我国，使我们的文艺批评方法系统的组合要素更加丰富，层次更加多样。这些批评方法标新立异，各有优长，各具特点，值得借鉴，可是其中有些方法，比如结构主义方法、形式主义方法、精神分析方法等，由于哲学理论的偏颇，学科知识的缺陷，与我们既有的文艺批评方法之间形成某种差异和矛盾。我们在综合运用批评方法时，就要对它们进行辩证分析，吸收其有益的部分，摒弃其偏颇和缺陷。

三、自由运用方法

文艺批评方法的自由运用，需要批评主体具备三方面条件。一是要对批评对象的基本性质和特征有深入的认识和把握，对于何种批评方法能够适应这一对象非常熟悉。二是要具有良好的思想素质、健全的知识结构、深厚的艺术修养，对相关批评方法所蕴含的哲学知识、美学知识、文艺学知识相当熟悉。三是要在具体文艺批评实践活动中积累丰富经验，对特定批评方法的操作程序、具体步骤特别熟悉。批评主体具备了这三方面的熟悉，熟能生巧，就能进入自由的境地。自由是对必然的认识，是对本质规律的掌握。特定学科理论知识，本身就是对相应研究对象本质规律的揭示。把相关学科理论



知识引进文艺批评领域，使之成为批评方法，这种批评方法本身也蕴含着对特定对象本质规律的揭示。批评主体非常熟悉这种批评方法，对其蕴含的本质规律有深刻认识，自然会进入自由的天地。《庄子·养生主》中“庖丁解牛”的寓言，就含有主体、对象与方法关系的哲理。只有对牛的生理结构了然于心，具有长期解牛的丰富经验，再有得心应手的解牛刀，才能“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，目无全牛，进入“从心所欲不逾矩”的自由境地。这则寓言，对我们选择和运用文艺批评方法也有深刻的启示意义。

第二章　哲学方法

第一节　中国化马克思主义哲学方法

从马克思、恩格斯、列宁、毛泽东、邓小平等马克思主义经典作家，到梅林、普列汉诺夫、瞿秋白、鲁迅等马克思主义哲学家、美学家、文艺批评家，都对文艺批评作出过不可磨灭的贡献。他们的哲学思想、美学思想、文艺批评学思想，至今对文艺批评都具有极为重要的指导意义。正是因为能够认真学习和深入领会辩证唯物论与历史唯物论的基本原理，认真学习和深入领会马克思主义经典作家和许多马克思主义哲学家、美学家、文艺批评家关于文艺批评的基本观点，并把这样一些基本原理和基本观点具体运用到对古今中外文学艺术创作和欣赏活动进行研究、分析、阐释和评价的批评实践活动中来，中国化马克思主义文艺批评的准则和尺度才得以形成，中国化马克思主义的哲学批评方法、社会学批评方法、美学批评方法、文艺学批评方法等才得以生成。下面，我们就从中国化马克思主义哲学批评方法开始讲起。

马克思主义哲学是研究自然、社会和思维现象及其本质规律的科学理论体系，也是指导自然科学、社会科学和思维科学研究的根本方法论。马克思主义理论是与时俱进的科学。把它具体应用于中国革命、社会主义建设和改革开放的伟大实践，便形成有中国特色马克思主义哲学。中国化马克思主义哲学是指导文艺批评系统既合规律又合目的的自由运行的理论基础，也是对文学艺术大系统及其分支系

统进行解读、阐释和评价的途径和方法，对以作品为中心的一切文艺现象及其本质规律进行解析、诠释、阐发和评价的途径和方法。辩证唯物论与历史唯物论基本原理作为文艺批评方法，与其他文艺批评方法存在着性质上的差别，是一种经得起实践检验的具有真理性的方法。它具有超过其他文艺批评方法的科学性、普遍性、前瞻性、创造性，这种性质使它在文艺批评多元一体的格局中成为居于核心地位和主导地位的方法。

辩证唯物论基本原理作为指导文艺批评活动的根本方法，主要包括对立统一的唯物辩证法、物质生产与精神生产的辩证关系论、辩证否定、螺旋上升的发展论、从抽象上升到具体的辩证思维论等方面。历史唯物论基本原理作为指导文艺批评活动的根本方法，我们将在中国化马克思主义社会学方法部分讲述。

一、对立统一的唯物辩证法

马克思、恩格斯所创立的辩证唯物论，是研究自然、社会和人类思维的一般规律的科学，是唯物论与辩证法的统一。辩证唯物论认为，世界的本源是物质，物质是第一性的，精神是第二性的，物质按照其自身固有的规律在运动、变化和发展；世界充满矛盾，矛盾无处不在，无时不有，具有普遍性。客观事物又具有矛盾的特殊性，正是矛盾的特殊性决定着客观事物的性质。矛盾普遍性寓于矛盾特殊性之中，矛盾特殊性是矛盾普遍性的独特的具体表现；存在决定意识，意识对存在具有反作用。社会存在决定社会意识，社会意识反作用于社会存在，具有能动性。

列宁在《辩证法的要素》中说："可以把辩证法简要地确定为对立面的统一的学说。"[①]他认为事物的普遍联系和自已运动是辩证法的根本原则，对立统一规律是辩证法的核心。唯物辩证法主要内容包括任何事物内部都具有相互矛盾的倾向或方面，事物是对立面的总

① 《列宁选集》第2卷，人民出版社1960年版，第608页。

和与统一;矛盾倾向的展开使每个规定向自己的对立面转化,构成事物的运动和发展;这种矛盾运动的发展过程表现为量变与质变、肯定与否定的互相转化等方面。

唯物辩证法的科学理论是对客观世界矛盾运动的真理性把握,对于文学艺术创作和文艺理论批评具有极为重要的指导意义。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,就紧密结合文艺创作与文艺批评的实际,运用马克思主义的唯物辩证法对当时存在着的各种矛盾问题进行了深入剖析,为人们正确认识文艺与生活、普及与提高、歌颂与暴露、继承与革新、源与流、古与今、洋与中等方面的关系指明了方向。运用唯物辩证法研究文学艺术理论问题,能够不断推进思维的进程,获得前所未有的认识。这是因为认识的辩证法是一个分析和综合相结合的过程,是从不知到知,从知之不多到知之较多的无限发展过程,是从现象到本质,从初级本质到二级本质……以至于无穷的逐渐深入的过程。比如,文学艺术的本质是审美意识形态,这是有中国特色马克思主义美学和文艺学的一个基本原理,对它的认识就有一个不断深入的辩证发展的过程。从存在与意识的矛盾关系来看,文学艺术的本质属于能动反映存在的意识范畴。从社会存在与社会意识的矛盾关系来看,文学艺术的本质是能动反映社会存在的社会意识形式。从特定社会意识形式有无社会历史的具体规定性,或者这种社会历史的具体规定性的高低强弱,可以把社会意识形式分成社会意识形态的形式和非社会意识形态的形式两大部分。由于文学艺术是一定经济基础的上层建筑,从具有这一社会历史的具体规定性来说,文学艺术的本质是具有意识形态性的社会意识形式,简言之,文学艺术的本质是社会意识形态。我们认识的行程到这里并未结束,因为在社会意识形态内部不只有文学艺术,还有哲学、伦理、宗教等,还要进一步区分它们的不同性质,把握它们的矛盾特殊性。文艺区别于哲学、道德、宗教等的特殊性是什么?是它的审美性。什么是它的审美性?从文学艺术内容方面来说,它的审美性是指主观与客观、再现与表现、感性与理性、内容与形式、现实与理想等矛盾关系的对立统一;从文学艺术的传达方式来说,它的审美性是指形象



性、情感性、想象性等属性。文学艺术的社会意识形态性体现的是它的矛盾普遍性，文学艺术的审美性体现的是它的矛盾特殊性。文学艺术的社会意识形态性寓于审美性之中，文学艺术的审美性无不或直接或间接，或强烈或微弱、或明显或隐蔽地表现着它的社会意识形态性。所以，文学艺术的本质是审美的社会意识形态，简言之，它是审美意识形态。文学艺术的主观与客观、再现与表现、感性与理性等，是对立的，又是统一的。对立是说它们各有其质的定性，不能相互取代；统一是说它们互相以矛盾的对方作为自身存在的条件，失去矛盾一方，另一方就不能存在，又是说它们在一定条件下可以相互转化。文学艺术的客观再现，是内蕴着主观表现的客观再现；文学艺术的主观表现，是以客观再现为基础的主观表现。如果割裂了这种辩证统一的关系，把客观再现与主观表现绝对对立起来，就会走向理论的极端，从而陷入误区。

不论是哪个文学艺术的具体门类，在创作过程中也都可以见出生动的辩证法。比如，在中国画艺术创作中，就有宾主、虚实、争让、刚柔、明暗、显隐、浓淡等矛盾关系需要进行辩证的处理。在音乐艺术创作中，也有旋律的高低起伏、阳刚阴柔、雄浑婉丽，节奏的快慢、强弱等诸种矛盾关系需要进行辩证的把握。

二、物质生产与精神生产的辩证关系论

物质生产是指人类社会生活所必须的物质资料生产，精神生产是指哲学、政法观念、伦理道德、宗教、文学艺术、科学等精神产品的生产。在原始社会中，物质生产活动和精神生产活动是混融在一起的。随着历史的发展，生产力的提高和社会分工的出现，精神生产活动逐渐从物质生产活动中分离出来，成为相对独立的生产活动。

人类社会实践活动具有物质性和精神性互渗整合的二重性。只有物质性而无精神性的社会实践活动是不存在的，只有精神性而无物质性的社会实践活动也是不存在的。物质生产和精神生产的区分，是从相对的意义上进行的。所谓物质生产，是一种物质性比较直

接、鲜明、突出，而其精神性较为间接、隐蔽的生产实践活动。所谓精神生产，是一种精神性较为直接、强烈、鲜明，而其物质性比较间接、潜在的生产实践活动。从物质第一性、精神第二性的哲学观来说，物质生产活动是基础性的，是第一性的，而精神生产活动是从属性的、第二性的。物质生产实践活动作为人类社会中的基础性的实践活动，关系到人类生存的基本问题，关系到衣食住行各个方面条件的获得，至关重要。可是又不能因此把精神生产活动视为可有可无，这是因为精神生产活动尽管需要以物质生产活动为基础，并从特定角度为物质生产活动提供相应的服务，但它又是一种具有自身相对独立性的生产实践活动。精神生产活动形式一经形成，便具有历史发展的相对稳定性，并不随着物质生产实践的特定具体的变化迅速发生即时性变化。只有当特定社会历史阶段上物质生产实践活动发生整体性变革时，当整个经济基础发生根本变革时，它才会产生或快或慢的相应变化。

可见，不论是物质生产还是精神生产，都同时具有物质性和精神性。它们的区分，只是表现在物质性与精神性的侧重点不同。物质生产活动是一种以特别注重物质性为特征的生产实践活动，但它并非没有精神性。物质生产活动，包括物质生产实践活动和物质消费实践活动，其运作都是在特定精神实践活动指导下进行的。在物质生产活动开始之前，主体就要学习和掌握相应的理论知识和经验；在这一实践活动展开过程中，主体要将相关理论和经验有针对性地运用到相关环节中去。这些理论知识无疑是精神性的，其实感性经验中也有值得总结和上升到理论层次的精神要素。这一物质生产活动结束后，主体对实践对象的本质规律加深了理解，创造了新的技术工艺，积累了新的经验，可以说又进一步丰富了精神内涵。与物质生产活动相比，精神生产是一种以特别注重精神性为特征的实践活动，但是它并非没有物质性。精神生产活动的运作是在特定物质生产基础上展开的。哲学思考也好，科学研究也好，文学艺术创作也好，哪一种精神实践活动能离开物质生产实践活动这一根基呢？且不说精神生产主体的生存必须有物质条件的支撑，就是这些精神生产活动运



作过程之中同样也不可能完全脱离物质生产提供的必要条件。科学研究需要实验设备，哲学、文学、艺术等门类的精神生产活动也需要特定的物态化条件将其精神生产的果实肯定下来。

物质生产活动和精神生产活动是相互制约和影响的，基本的发展态势是精神生产随着物质生产的发展而发展。但是，二者的发展有时也会出现某些不平衡性。在人类社会历史上就有这样一种现象，一些物质生产落后的国家，在精神生产的某些领域超过了物质生产较为先进的国家。这足以见出精神生产的相对独立性，相对稳定性。可是这种不平衡只能是相对的，而不是绝对的，即是说从总体上看精神生产发展与物质生产发展是基本适应的。

三、辩证否定、螺旋上升的发展论

唯物辩证法认为，客观世界是由运动着的物质和物质的运动构成的，客观事物总是处于生生不息的运动、发展、变化之中，并显现出由量变到质变的规律，否定之否定的规律，呈现出波浪式前进和螺旋式上升的趋势。比如美、美感、艺术、美育就不是孤立存在的，它们辩证联结，互为中介，共同发展，呈现出辩证否定、螺旋上升的发展态势。就是说，从现实美所表征的创造，到美感所表征的超越，再到艺术美所表征的高层次创造，最后到美育所表征的高层次超越，形成一个创造、超越、再创造、再超越以至无穷的螺旋式上升过程。这种历史发展过程大体上可以分为四个阶段：

第一阶段，主要是创美活动，即现实美的创造。与艺术美的更高创造相比，现实美的创造尚处于初始的基础阶段。人类在认识和变革客观世界的社会实践活动中，形成超越现实也超越自身的精神理想，精神理想是既合客观规律又合长远目的的主客体统一关系在人的心灵世界中的呈现。它在人的本质力量对象化过程中，在现实美创造活动中被外化到被改造的对象中去，使对象变成了现实美的存在。内蕴于现实美中的理想关系，是由精神性理想关系对象化而来的，它已由精神形态的理想关系转换为物化形态的理想关系，所以可

称为物化性理想关系。这种凝聚于对象之中的物化性理想关系便构成现实美的本质内容。作为客观实在,现实美独立于主体之外,成为主体观照的审美对象。

第二阶段,主要是审美活动,是审美意识的超越。美感作为一种感性与理性、个体性与社会性、生理性与心理性高度融合的审美意识,具有超越美的对象,进行再创造的本性。当主体对现实美的事物进行观照鉴赏时,并不只是被动地照镜子式的去反映它,而是能动地、自觉地、超越地、创造地去感受它、领悟它、丰富它、充实它。存在于现实美内部的理想关系这时被审美主体所感知和理解,又变成存在于主体审美心理活动中精神性理想关系,即是说这时理想关系由物化形态的理想关系转换为精神形态的理想关系。这种精神性理想关系与原初的那种精神性理想关系相比,已经大大提升了一步。这是因为,当主体对现实美的对象进行审美观照时,又有新的发现和创造,又有新的本质力量注入审美活动实践过程,这就进一步丰富和优化了精神性理想关系。在理想关系演进的第二层域中,主体与客体的对立统一关系是以主观与客观、复现与补充、感知与联想、情感与理智的辩证关系表现出来的,这些关系还将出现在以后诸层域中。

第三阶段,主要是艺术活动,是艺术美的创造。艺术美创造是比现实美的创造更为高级的创造活动。在现实美创造过程中,主体把自身以理想为核心的本质力量对象化到被改造的客观事物中去,借物化形式把自身与客体之间的创美关系肯定下来。在艺术美创造活动中,主体同样是把自身以理想为核心的本质力量对象化,不过这种对象化是把本质力量凝结于物态化形式之中,并借物态化形式把自身与客观现实之间的创美关系肯定下来。由于艺术美内部包含着深层的理想关系,所以它特别注重对创新性、超越性、和谐性、自由性的追求。从本质上说,艺术是主观与客观、再现与表现、感性与理性高度统一的审美意识形态。从这一角度看,它与第二阶段的审美意识即美感在本性上并无根本差别。可是,二者又有不同。由于美感活动是以主体文化心理活动的方式呈现出来的,所以审美意识的客观性心理内容是以主观性心理形式显现出来的。即是说,它只是存在



于人的脑海中，而不是已经外化的客体对象。在这一阶段上，理想关系虽然与前一阶段的理想关系一样，都是一种精神性理想关系，本性上是认同的，可是二者在存在形式方面也有差异。第二阶段上的理想关系是存在于人的文化心理活动之中的，它不具有客体化形式，而第三阶段上的理想关系是存在于审美意识的物态化形式之中的，是存在于以物态化形式将审美意识外化的客体对象之中的。在第三阶段上，主体与客体对立统一关系主要是以主观与客观、再现与表现、形式与内容的辩证关系呈现出来的，这些关系与第一阶段、第二阶段的一些具体关系还将继续出现于第四阶段即审美教育活动中。

第四阶段，主要是美育活动，是更高层次的超越。由于审美教育位于第四阶段，与人们在对现实美进行观照鉴赏时产生的美感相比，它作为一种主要是通过对艺术美进行观照鉴赏而形成的美感陶冶，当然要更高一个层次。在第二阶段上产生的美感所具有的超越性，主要体现在存在于客观对象世界中的理想关系向存在于主体心理活动之中的精神性理想关系的转换上，由于有主体本质力量的再次补充、丰富，理想关系的品位得到又一次提升。与此相似，在第四阶段上，在美育活动中产生的美感，它的超越性之所以高于对现实美鉴赏活动中产生的美感超越性，一是因为艺术美在品位上高于现实美，对艺术美的鉴赏所产生的美感在品性上自然会更高一些。二是因为美育活动虽然主要是通过对艺术美的鉴赏活动展开的，可是它又不只是借助艺术美，它还要适当通过自然美和社会美等现实美进行美感教育，这就把在第二阶段中出现的美感也部分地纳入自身了。它不只是具有对现实美的审美感受，更重要的是它还具有艺术美的审美感受，这样它在广度上、深度上、强度上都要高于第二阶段上的美感，所以它的超越性高于第二阶段上的美感超越性就不难理解了。三是因为美育虽然主要是一种美感陶冶活动，偏重通过审美情感的感染功能使人在潜移默化中受到教育，可是它又不仅仅具有精神享受的性质，它还具有由美的鉴赏活动向美的创造活动转换、由审美关系向创美关系转换的品格。正是由于这三方面的原因，审美教育的超越性才成为一种更高层次的超越性，存在于美育中的理想关系才具有

了引导审美活动向新的创美活动转换的功能和价值。美、美感、艺术、美育就是这样通过辩证否定、螺旋上升的逻辑方式不断发展的。

在美、美感、艺术和美育的辩证否定、螺旋上升的发展链条中，文学艺术只是其中的一个具体环节。要想准确把握文学艺术的发展，就需要把它放在这样一个链条中深入考察。从美、美感和艺术的逻辑秩序来看，现实美是艺术美的基础，艺术美是经过美感中介后对现实美的超越。而艺术美作为理想美，又是进行美育的最好方式和手段。正是经过美育的中介，艺术美才会为新的现实美创造提供条件。在文艺批评活动中，批评主体就需要有这样一种宏观的视野、逻辑的把握，对文学艺术的根源、本质和特点，对文艺创作与文艺鉴赏的关系、对文艺作品的社会功能、对文学艺术的发展规律等作出准确判断。

四、从抽象上升到具体的辩证思维论

人类思维是一个由初级到高级、由简单到复杂不断提升和推进的过程。辩证思维方法吸收了人类思维发展史上一切思维方式方法的合理内核，在现当代更加深入的社会实践活动过程中，在科学技术迅猛发展、社会生产力有了大幅度提高的基础上，为适应主体进一步认识和改造世界的客观要求而产生的。辩证思维方法作为主观的思维的辩证法，是客观世界运动、发展和变化的根本规律即客观辩证法在主体心灵中的折光。它注重观察和实验，比较和分类，将分析与综合、归纳与演绎结合起来，通过由具体上升到抽象，再由抽象上升到具体的逻辑运动方式，把客观世界的运动、发展、变化的规律和万事万物的普遍联系生动地复现出来。

在文艺批评活动中运用辩证思维方法，首先要掌握从抽象上升到具体的方法，而后把这种方法运用到批评活动中来，努力做到逻辑与历史的统一。

(1)关于从抽象上升到具体的方法

从具体与抽象的关系上说，思维活动主要通过两条道路展开，一



是由表象具体到抽象规定的道路，二是由抽象上升到具体的道路。在日常思维活动中，人们一般是通过由表象具体到抽象规定的道路进行。可是在科学研究活动中，在文艺批评活动中，由于对思维活动深度的要求非常严格，仅仅通过由表象具体到抽象规定这样一种思维形式是远远不够的，更重要的是还要通过由抽象上升到具体的形式把思维活动引向深入，以思维具体的理性方式把研究对象包括文艺批评对象的本质定性及其合规律的运动过程重新复现出来。马克思曾以人口研究为例，对这样两种思维活动道路在科学研究过程中的统一进行过深刻的理论说明。他说："如果我从人口着手，那末这就是一个混沌的关于整体的表象，经过更切近的规定之后，我就会在分析中达到越来越简单的概念；从表象中的具体达到越来越稀薄的抽象，直到我达到一些最简单的规定。于是行程又得从那里回过头来，直到我最后又回人口，但是这回人口已不是一个混沌的关于整体的表象，而是一个具有许多规定和关系的丰富的总体了。"①又说："从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体再现出来的方式。但决不是具体本身的产生过程。""具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。因此它在思维中表现为综合的过程，表现为结果，而不是表现为起点，虽然它是现实中的起点，因而也是直观和表象的起点。在第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定；在第二条道路上，抽象的规定在思维的行程中导致具体的再现。"②这就是说，在第一条道路上，思维活动的主要任务是对作为浑沌整体的一些表象进行抽象，从这些表象中蒸发出简单概念，形成对于特定对象的概念规定。这种对研究对象的概念规定，就是整个研究过程的逻辑起点。在一般思维活动过程中，从表象中抽象出概念规定，也许意味着思维行程的结束。

① 《〈政治经济学批判〉导言》，载《马克思恩格斯选集》第 2 卷，人民出版社 1972 年版，第 103 页。

② 《〈政治经济学批判〉导言》，载《马克思恩格斯选集》第 2 卷，人民出版社 1972 年版，第 103 页。

可是，在科学研究过程中，在文艺批评活动实践中，这仅仅是开始。辩证思维要求把从具体到抽象当做从具体上升到抽象的必要准备，即是说只有在此基础上才能铺开从抽象上升到具体的思维道路。从抽象上升到具体是进一步深化对研究对象本质规律的认识过程，是探索和发现研究对象与其他事物更多的更深的关系和联系的过程，是发现和把握研究对象的运动、发展和变化规律的过程，是把这些关系和联系综合起来的过程。正是因为综合了这些质的规定性，才形成了多样统一的思维整体。从感性具体的浑沌表象中抽象出具有本质性、一般性、普遍性的概念，是由感性认识上升到理性认识的第一步。可是理性认识并不只是停留于此，它还要在社会实践活动中继续深化，还要以从抽象上升到具体的思维方式，在把握了对象初级本质的概念性认识基础上进一步推进，更深入地揭示概念内部各定性之间的矛盾结构、概念与概念之间的各种关系和联系，把客观对象的二级本质、三级本质乃至更为深层的本质充分展现出来，把对象世界生生不息的、环环相扣的、螺旋上升的辩证运动科学地展现出来。

在文艺批评系统中运用由抽象上升到具体的方法，就是要通过对批评对象的感受和体验，分析和综合，归纳和演绎，从中抽取出类似“关键词”的核心概念，作为逻辑运行的起点。这一抽取核心概念的思维行程，就是从感性具体到概念的抽象规定的逻辑过程。以核心概念为出发点，对批评对象各方面本质定性展开更深入的研究，找出它们之间的联系，比如主观与客观、再现与表现、感性与理性、形式与内容、艺术与生活、现实与理想等方面的具体关系，题材与主题、情节与结构、语言与意象、人物与环境、典型人物与典型环境、情与景、意与境、形与神、气与韵、笔与墨、旋律与节奏、符号与情绪等方面的深层关联，并进而探索创作规律、鉴赏规律、、历史发展规律等深层次的问题，这就构成了由简单概念抽象上升到思维具体的逻辑行程。这样一种思维具体意义上的整体表达，好像是又回到了感性具体。可是，二者又存在着性质上的差别，前者是一种把批评对象的本质规律真实复现出来的思维具体，而后者却是一种作为浑沌的整体表象的感性具体。



(2)关于逻辑与历史的统一方法

将从抽象上升到具体的思维方法运用到历史研究领域，就会形成逻辑与历史相统一的方法。历史作为自然界和人类社会在时间和空间中的矛盾运动过程，是一种客体性的对象性的辩证运动过程。逻辑作为对历史发展规律的深层把握，虽然具有主观形式，可是其内容却是客观的。在社会实践中，人们对自然界的历史，对人类社会的历史，最初会产生一些简单概念性的初级理性认识。这些初步的理性认识成果，是通过由感性具体上升到概念抽象的思维活动方法获得的。要想对历史现象有更本质的认识，对历史发展的规律有更深入的把握，就不能不通过由抽象上升到具体的思维方法展开深层研究。在概念的抽象阶段，人们对历史现象的理解往往还是平面的、分散的、静态的，各种历史活动、历史人物、历史文物，往往是互不联系的，可是到思维具体阶段，人们对这些历史活动、历史人物、历史文物有了更为本质的理解，不仅能知其然，而且能知其所以然，进一步弄清了它们的深层关系和联系，把它们看作是一个互渗整合的统一整体。于是，在思维具体层面上，它们活起来了，本质地显现出自身合规律的生命运动。历史逻辑化了，逻辑历史化了，历史与逻辑融合为一了，这就是逻辑与历史相统一的方法。

在文艺批评系统中运用逻辑与历史相统一的方法，要求批评主体将理性的逻辑把握与批评对象历史发展的客观规律统一起来。就是说，批评对象的历史从哪里开始，逻辑的思考和分析便从哪里开始。批评对象的历史发展到哪个阶段，逻辑的思考和分析也延展到哪个阶段。逻辑在表述着批评对象的历史，批评对象的历史在借助逻辑显现自己。比如，对于有重大影响的文艺思潮、文艺运动的批评，对于文艺批评史的研究，往往需要借助逻辑与历史相统一的方法进行。在整个文艺界，在全国范围甚至在世界范围产生深远影响的文艺思潮、文艺运动，都有一个发生、发展和衰落的历史过程。它们为什么会在这个时代，这个国家，这个民族，这个阶层，或者这个文化圈出现，它们形成和演进需要什么时代条件、历史条件和文化条件；它们提出了哪些引人注目的文艺主张，张扬了哪些崭新文艺观念，体

现出什么样的价值取向；它们推出了哪些著名或重要的文艺作品，批评论著或其他研究成果；它们继承并革新了哪些古代哲学、美学、文艺学或其他相关学科的历史遗产，借鉴并改造了哪些外来的哲学、美学、文艺学或其他相关学科的学术研究成果；它们何以会形成几个大的发展阶段，产生引人深思的历史转折，并有哪些规律性的表现；它们对当时和以后的文艺创作、文艺鉴赏、文艺研究产生了哪些影响，对于这些问题的研究、解析、阐释和评价，大多可以运用逻辑与历史相统一的方法进行。要尽量使逻辑上一个环节接着一个环节的推进，与批评对象动态发展中一个个阶段、一个个形态、一个个类型的推演和转换基本吻合，大体一致。即是说，逻辑的必然在展现着历史运行的规律，而历史流动的规律则获得了理性的逻辑形式的表现。

中国化马克思主义哲学是辩证唯物论和历史唯物论基本原理在中国革命、建设、改革实践中的新发展。学习和运用中国化马克思主义哲学批评方法，就能对文艺批评方法系统中各层次的具体方法有比较全面的掌握，从而能够有针对性地选择和运用某种既可适应对象、又可使主体获得操作自由的批评方法。在文艺批评领域中，中国化马克思主义哲学方法是居于主导地位的批评方法。这是因为，辩证唯物论和历史唯物论基本原理是经得起实践检验的真理，只有坚持它在整个文艺批评系统中的主导地位，文艺批评系统才能形成多元一体的结构，既合规律又合目的的发展。中国化马克思主义哲学方法是与时俱进的，是随着社会实践和文艺实践活动的演进而不断发展的，所以在学习运用的过程中也不能把它神化，当成万古不变的教条。只有坚持理论与实践的统一，才能获得事半功倍的效果。

第二节　现代西方马克思主义哲学方法

现代西方马克思主义，指的是第二次世界大战之后在西欧出现的一个哲学和社会学派别。这个学派中的哲学家、美学家、文艺批评家，在文艺批评活动中往往以马克思主义理论家的姿态出现，可是他们的马克思主义理念与经典马克思主义又有诸多不同，甚至存在着

本质上的差别。他们认为经典马克思主义的某些理论比如工人阶级的贫困化理论，工人阶级的先进性、革命性理论等已经“过时”，不能适应现代西方已经成为富裕社会，成为发达工业社会的时代变化。他们想用经过自己“发展”了的马克思主义，比如“新的革命动力”理论、“心理革命”或“本能结构革命”理论、“新的辩证法”理论等来补充甚至取代经典马克思主义。所以，这个学派便被西方学者称为“西方马克思主义”。现代西方马克思主义学派中的理论家情况比较复杂，有的理论家，比如卢卡契，马克思主义的理论素养和思想水平比较高，对经典马克思主义的某些理论观点虽然也有某种偏离，可是从总体上看对马克思主义原理的坚持还是比较多的；另一些理论家，比如法兰克福学派的马尔库塞、阿多尔诺等人，他们的马克思主义理论素养和思想水平就参差不齐了。从总体上看，他们虽然也能运用经典马克思主义的一些基本观点去剖析社会历史现象，揭露资本主义社会的矛盾和危机，抨击社会现实生活中的丑恶现象，注重文学艺术与社会现实生活的关联，文艺作品与社会意识形态的关联，可是他们的心理革命或本能结构革命理论、新的辩证法理论等与经典马克思主义的基本原理却有本质上的差别。所以，对于现代西方马克思主义理论家们的哲学思想、美学思想、文艺学思想、文艺批评的理念等，不能全盘肯定，也不能全盘否定，而应实事求是，具体分析，这样才能真正做到吸收其合理因素，摒弃其思想糟粕，从而有益于我们对马克思主义基本原理的坚持和发展。

一、卢卡契的哲学思想与美学思想

乔治·卢卡契(Georg Lukacs, 1885～1971)，匈牙利著名哲学家、美学家、文学史家和文艺批评家。卢卡契的哲学思想、美学思想、文艺学思想丰厚广博，具有世界性影响。可是，他的思想观念也较复杂，不断引起论争，曾多次受到批判。20世纪60年代以后，卢卡契在西方受到推崇，前苏联和东欧各国对他的评价也发生变化，认为他是具有国际威望的哲学家、美学家和文学史家，对马克思主义美学原理

作出贡献。卢卡契的主要论著有《历史和阶级意识》、《表现主义的伟大和衰亡》、《问题在于现实主义》、《十九世纪文学理论和马克思主义》、《论艺术家和批评家》、《文学与民主》等。

卢卡契终生研究马克思主义原理，注意结合特定社会历史条件灵活运用马克思主义理论去解读和把握相关问题。在美学研究领域，他首次证明马克思主义美学是马克思主义哲学的有机组成部分，具有自身的体系性。在他看来，马克思主义美学是对历史上有价值的美学论著，特别是黑格尔美学论著的合理继承和扬弃改造。马克思主义经典作家把辩证唯物论和历史唯物论引进美学领域，在美学史上第一次对美学问题进行了科学的解释。卢卡契认为，马克思主义关于社会存在与社会意识辩证关系的论述，关于劳动创造人，劳动创造美的论述，关于精神生产和物质生产发展不平衡的论述，关于资本主义制度下人的异化的论述等，对美学研究具有极为重要的划时代意义。

卢卡契美学思想中的一个重要组成部分是现实主义理论。他以马克思、恩格斯的现实主义美学理论为根据，认真研究和合理继承俄国革命民主主义者的美学理论，普列汉诺夫的现实主义美学理论，特别是辩证吸收黑格尔美学理论中的合理因素，结合对许多文学艺术现象的观察与剖析，提出一系列重要美学范畴，比如"整体"、"真实性"、"客观性"、"整体性"、"不可比拟性"、"直接性"、"表现性"、"典型性"、"主观性"、"倾向性"、"党性"等，从而构成其现实主义美学理论的完整体系。卢卡契认为，文艺作品对现实生活的反映并不是照镜子式的机械反映，而是一种具有创造性的自主结构的反映。只有采用正确的艺术形式才能真实地反映世界，这种正确的形式就是以最客观的方式反映社会现实生活。卢卡契强调作家对人物和环境的历史具体的把握，要求艺术描写要与特定社会历史时期的本质相契合，强调文学艺术家要对历史和现实有一个整体性的认识。

马克思主义经典作家关于再现典型环境中的典型人物的论述是现实主义理论的重要内容。卢卡契认为，现实主义作品中的典型人物并不是某个阶级的类型，也不是某种固定的社会因素，而是历史因



素本身的典型。通过对比分析，卢卡契指出，巴尔扎克作品中的人物更多地表现着基本的社会力量，他们是深刻的典型；左拉作品中的人物更多地是图解式的、类型化的，并没有达到典型化的高度。在卢卡契看来，现实主义文学艺术家不仅是生活的观察者，而且是生活的实践者。比如，左拉在政治倾向上比巴尔扎克要进步得多，可是左拉的写作方式却完全是观察性的、局外人的方式，而不是参预者的方式。这就使左拉的作品只能是自然主义的，而不是现实主义的。与左拉相比，巴尔扎克不是从他人、从局外来观察生活，而是直接置身于生活之中，置身于他的欲望和激情之中，所以他能超出政治偏见，切中生活的整体。所以，他的作品才被恩格斯称为“现实主义的最伟大的胜利”。卢卡契认为，现实主义的文学艺术家能获得对社会现实生活的整体认识，应当说是一种历史的幸运。社会历史的转折时期对于巴尔扎克来说是这种幸运，使他能从个别的故事来理解社会的变迁。左拉和福楼拜就没有这种幸运了，因为这时社会现实生活已经进入充分发展了的资本主义时期。巴尔扎克时期是资本主义的发端，左拉和福楼拜时期是资本主义的完成，对于文学艺术创作就会产生不同的影响。

卢卡契认为，现实主义要求再现典型环境中的典型人物，是否具有典型性是衡量现实主义创作成就的重要美学标准。典型作为本质和现象对立统一的辩证关系在艺术上的体现，是对社会历史进程的真实反映。在文学艺术的典型形象中，具体性和规律性、持久的人性和特定的历史条件、个性和社会的普遍性等社会历史的本质要素交汇在一起，并在最高发展阶段上充分显现出来。卢卡契强调指出，文学艺术作品必须具有典型性，表现时代和社会的本质，但不能抽象地描写这种本质，只能通过富有艺术生动性的生活现象来描写，只有通过内容与形式的高度统一来实现。卢卡契认为，内容是社会和历史的特定发展状态，形式是艺术地复制、掌握和表现内容的手段，具体的社会历史的本质内容决定具体的审美形式。创作典型环境中的典型人物，就要按照艺术规律办事，不能搞长官意志、公式化和教条主义。

卢卡契不仅强调典型性对于现实主义创作的重要性，而且把人道主义作为现实主义理论的核心。他认为人道是艺术的本质，写人是艺术的首要任务。现实主义的文学艺术应当从人的本质上，从整体上描写人，表现人的本质力量，捍卫人的完整性。在伟大的文学艺术作品中，现实主义和人道主义总是紧密结合在一起的。在卢卡契看来，资产阶级艺术抛弃现实主义，热中现代主义，是西方社会全面异化、整体破碎造成的，其内容的反常与病态必然会导致形式与之解体，与进步健康的美和艺术绝缘。与现代主义的资产阶级文艺相比，健康积极的社会主义现实主义的文学艺术正在展示出强大的生命力。

卢卡契关于现实主义理论的见解相当深刻，可是他用现实主义理论全面否定现代主义艺术有失偏颇。现代主义的文学艺术虽然强调与社会现实保持间距，强调人的生理本能，强调无意识创作，重形式而轻内容，有不少消极的甚至是有害的东西，但它们对社会现实中异化现象的谴责，对人与人之间冰冷的金钱关系的否定，对偏向主观表现的艺术形式的探索等，也还是有许多积极意义和美学价值的。

与卢卡契的哲学与美学思想形成对照的是法兰克福学派。法兰克福学派是现代西方马克思主义的最大学派。这个学派认为卢卡契关于文学艺术是客观现实的反映的理论是“庸俗唯物主义”。这是因为，现代西方社会是异化的现实，文学艺术并不是向读者提供某种“反映”或“知识”，而是要揭露社会现实生活中的矛盾，展示人生的危机与痛苦。他们认为，文艺作品有属于自己的形式法则，艺术与生活之间存在间距；艺术是对现实生活的批判，是对所谓真实世界的否定。与卢卡契不同，法兰克福学派承认现代派文学，认为由于现代派文学艺术家与社会现实保持间距，他们的作品才深刻批判了社会现实，尖锐地揭示出人的异化状态。马尔库塞和阿多尔诺就是法兰克福学派的两个主要代表人物。

二、马尔库塞的哲学与美学思想

法兰克福学派作为现代西方哲学和社会学派别，由霍克海默尔、阿多尔诺、马尔库塞、弗罗姆等代表人物组成。这个学派是在 20 世纪 60 年代的美国产生广泛影响的，由于其主要代表人物 1930 年前后在德国法兰克福大学社会研究所工作，所以被称为“法兰克福学派”。这个学派的代表人物当年曾批判过希特勒、法西斯主义和资本主义，有一定贡献，可是 20 世纪 50 年代以后其思想观念发生了很大变化。他们认为随着现代工业与技术的重大发展，西方资本主义社会日渐演变成为富裕社会或发达的工业社会，富裕起来的工人阶级已不再是革命动力，“新反对派”、“新左派”才是真正的革命力量。社会革命的理论也已过时，心理革命或本能结构革命才是真正的革命。他们还认为，由于人的本能欲望受到社会文化的抑制，没有自由，不能发展，处于异化状态，所以应当努力克服这种抑制和异化，去建立一个没有冲突的社会。他们的许多美学和文艺学见解，正是以这样一种哲学思想和社会学思想为基础的。

赫勃特·马尔库塞(Herbert Markuse，1898～1978)，美国当代著名哲学家、美学家，法兰克福学派的首席代表人物。他的主要论著有《理性与革命》(1941 年)、《爱欲与文明》(1955 年)、《苏联的马克思主义》(1958 年)、《单面人》(1964 年)、《否定》(1968 年)、《论解放》(1968 年)、《自由和历史使命》(1969 年)等。《艺术与革命》(收在 1972 年出版的《反革命与暴动》一书中)、《论艺术的永恒性》(1977 年)是他的主要美学论著，其他论著也直接或间接地涉及美学和文艺学问题。马尔库塞的哲学思想、美学思想、文艺批评学思想影响很大，主要包括以下几个方面：

第一，关于文学艺术与社会现实的关系。

马尔库塞认为，现代工业文明的发展抑制了人的心理欲求，压抑了人类的共同本性，所以文学艺术表现人性就需要对社会现实采取否定态度。这种否定同时也是一种肯定，即是说，它肯定了社会现实

生活中还没有的关于人性要求的真实内容。文学艺术的基本品质不是对社会现实生活的反映，而应是对既存现实的控诉，对美的解放形象的乞灵。文学艺术也只有通过否定现实，创造一个不同于现实生活的虚构世界，才能肯定现实生活中还没有的真实，即人类的共同本性内容。马尔库塞强调文学艺术是对异化了的社会现实的否定，具有一定积极意义，可是他把文学艺术对社会现实的能动反映视为庸俗唯物主义的理论则是错误的。无论是对社会现实生活中的真善美的肯定，还是对社会现实生活中的假恶丑的否定，都是文学艺术对社会现实生活的能动反映。庸俗唯物论指的是跟在社会现实生活后面爬行的旧唯物论，旧唯物论的反映论是一种机械的照镜子式的反映论，文艺创作中的自然主义所运用的正是这样一种反映论。辩证唯物论所强调的能动反映论与旧唯物论的反映论存在着本质区别，它是一种源于生活又高于生活的能动的审美反映论。在这方面可以看出，马尔库塞还没有将辩证唯物论的反映论与庸俗唯物论的反映论从根本上区分开来。

第二，文学艺术通过美学转化实现对异化现实的超越。

马尔库塞认为，要实现人类的解放，就要建立一种新的源于生命本能的审美感受力。用这种新的审美感受力重建世界，就是要赋予世界以美学的形式。文学艺术要想造就一个不同于现实的幻想世界，就需要进行“美学转化”，即是说要超越现实，升华现实，把直接的内容“风格化”，把“资料”重新整理和定形，使之符合艺术形式的要求。这种“升华”，被马尔库塞称之为“艺术的异化”。他认为，艺术的异化是对被异化的存在所作的有意识的超越，是较高层次的异化。在升华的真实中，艺术的“外观”要素不是被取消了，而是被加强了。通过这种美学转化，文学艺术必然会显现出主观性特征。马尔库塞认为，艺术只有服从自己的规律，违反现实的规律，才能保证自身的真实。马尔库塞强调文学艺术创作通过美学转化超越现实、升华现实，造就一个不同于现实的幻想世界，虽然能够表达出文艺创作源于生活又高于生活的规律性要求，可是他把源于生命本能的审美感受力视为这种美学转化的根源，却是错误的。我们认为，能在文学艺术



创作活动中重建新世界，赋予世界以美学形式的审美感受力并不是天生的，不是与生俱来的，而是在漫长的社会实践活动中，在大量审美实践活动中逐渐形成的。通过这种美学转化，文学艺术也不只是显现出主观性特征，不只是有主观表现的因素，它同时也还存在着客观性，存在着客观再现因素。对现实的超越，并不是对现实的抛弃，客观现实还会以客观再现的映象的方式存在于文艺作品之中。由此看来，马尔库塞极端强调文艺创作的主观性也有偏颇，他对文学艺术的本质是主观表现与客观再现的统一，是审美的社会意识形态还不太了解。

第三，文学艺术是人性的升华。

在马尔库塞看来，艺术的深层根基是人类的共同本性。人性作为本能构造是最根本的东西，其具体内容就是对性爱和幸福的追求。文学艺术作为性爱和幸福的升华形态，从根本上说就是性爱和幸福的代用品。从这一角度来看，文学艺术具有解放人的欲望、展现人的本性的作用。正因为这样，文艺作品才能在自己的构造中唤来一个异样的现实，一个异样的词语、秩序、形象和音乐。马尔库塞认为，这异样的东西是被现存的东西所抛弃的，但它却在人们的记忆和希望中存在着，在其自身所遭遇到并反抗的东西中存在着。我们认为，马尔库塞强调文学艺术创作中的人性要求确有一定启示作用。文学是人学，艺术也是人学，文艺创作是不能离开对人类本质的把握的。问题是，应当如何理解人的本质。我们认为，人类不仅有自然性，而且有社会性，人性是自然性与社会性的统一。在人的自然性与社会性辩证关系问题上，社会性是这对矛盾的主要方面。即是说，人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。所以，马尔库塞单纯从性爱角度去理解人性，是片面的。

第四，文学艺术的社会功能和间距作用。

马尔库塞认为，艺术不仅能影响人的意识，唤来人所祈望的东西，它还能进一步转化为物质力量。艺术的主观性努力突破内心世界，闯入物质的和精神的文化。特别是在极权主义时期，它已变成一种政治力量，足以抗衡侵略性和剥削性的社会化。在马尔库塞看来，

艺术自主性是通过审美的形式达到的，而审美的形式是美学转化的结果，它能使一件独立自足的艺术品构成对现实的间距作用。间距作用本来是布莱希特戏剧表演体系的术语，又被称为“疏隔作用”或“疏隔效果”。它是针对斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系的艺术表现生活真实而提出的。间距作用要求艺术效果不能直接诉之于真实的幻觉，而应诉之于美学的审视。马尔库塞借用间距作用，其用意是说明文学艺术应当创造那种社会现实之外的真实世界，从而摆脱对现实生活的简单照相，刻板摹拟。他强调文学艺术的自主性、社会功能、间距作用、审美原则等，目的是为了批判那种把文学艺术视为政治附庸的庸俗社会学，批判那种实用主义的态度，是有合理性的。可是他没有认识到文学艺术的自主性只是一种相对的自主性，是不能完全离开社会现实生活基础的自主性，如果把艺术自主性绝对化，就容易把间距作用变成脱离社会生活真实的人为间距，给文艺创作带来负面影响。

三、阿多尔诺的哲学思想与美学思想

西奥德·威森格兰德·阿多尔诺(Theodor Wiesen-grund Adorno, 1903～1969)，联邦德国著名哲学家、社会学家和美学家，法兰克福学派代表人物之一。其主要论著有：《克尔凯戈尔——美的构造》(1933 年)、《启蒙的辩证法：哲学片断集》(1947 年，与霍克海默尔合著)、《否定的辩证法》(1966 年)、《论流行音乐》(1941 年)、《新音乐哲学》(1949 年)、《三棱镜：文化批判和社会》(1955 年)、《音乐社会学导论》(1968 年)、《文学笔记》三卷(1966～1969 年)、《美学理论》(1970 年)等。阿多尔诺的哲学、美学思想主要包括音乐艺术与社会现实生活的关系，社会现实的异化与音乐艺术的超越，音乐艺术具有拯救绝望的作用等方面。

第一，音乐艺术与社会现实生活的关系。

阿多尔诺认为，音乐具有深刻的社会本源。无论是研究和分析传统音乐，还是考察和探索现代音乐，他都是从特定社会生活的现状



角度去解释音乐艺术的内在意蕴和艺术表现的特点。阿多尔诺曾提出音乐艺术和社会生活的整体性原则，认为音乐和社会是一个相互制约的整体。在这一整体中，音乐艺术的存在与演变无不受到社会现实生活的制约与影响。在他看来，音乐的经验不单纯是音乐的，而且还是社会的经验。音乐语言固然是靠某种音乐材料来传导的，但这材料并非纯粹的自然物质材料，其中是蕴含着社会性的精神内容的。正是从这种音乐和社会的整体性原则出发，阿多尔诺才指出传统音乐在现代音乐消费中衰退，是因为它失去了自身存在的社会根基，而现代音乐之所以能在社会中站稳脚根，原因在于它们有得以存在的社会根基。

第二，社会现实的异化与音乐艺术的超越。

阿多尔诺认为，由于异化的存在，社会现实失去了人的真实内容，即人类的本性。在现代工业社会中，人类并没有进入一个真正的人的世界，反而陷于新的凶残之中。在这样一种社会现实面前，人失望了，一切希望都荡然无存。可是，现代音乐却间接地挽回人在现实中失去的希望，所以它具有拯救绝望的作用。现代音乐之所以能拯救绝望，是因为它具有借助特定内容和表现方式超越异化现实的性质与特点。这样一种超越，使人能与现实生活中所丧失的人性的真实内容相交往，从而唤回人的希望。我们认为，音乐艺术虽然能在一定程度上超越异化了的社会现实，让人在审美感悟中获得在现实生活中失去了的真实人性内容，从而起到拯救绝望的作用，可是异化了的社会现实的改变，不能只是靠音乐艺术，更主要的应当靠变革社会现实的实践。

第三，现代音乐具有拯救绝望的作用。

现代音乐的这种作用是由多种原因造成的。比如，现代音乐具有一种先期出现的幻想要素，能使人性的真实内容在作品中显现。它告诉人们，这种人性的真实内容是在幻想中显现的，在现实中目前尚不存在；现代音乐具有“指向他物”的特性，能把欣赏者的注意力引向那些与生活中所感知的具体形象绝然不同的“他物”，即是说，引向那些社会现实中尚不存在的希望；现代音乐语言的传导不是在其现

实意义中进行的，而是在对现实意义的否定中进行的。正因为能对现实意义进行否定，它才能对具有人性内容的真实意义进行肯定；现代音乐是一种无概念的艺术形式，由于能够最大限度地摆脱概念，它才能使人摆脱摧残人性的现实，从而达到不同于现实的“他物”，达到现实中所丧失的人性的真实内容。

现代西方马克思主义哲学、社会学和文艺批评，对于因为资本主义经济文化畸型发展而形成的充满矛盾和危机感的社会现实生活的怀疑、揭露和批判，确实具有思想解放的作用。它们对文学艺术与社会生活关系的注重，对文学艺术所内蕴的人性内容的关注，对文学艺术的社会功能的强调等，也能给人以多方面启示。但是，它们的某些具体结论以及它们为解决矛盾所选择的途径与方式，却并非全部正确。所以，在研究现代西方马克思主义理论时，我们必须以辩证唯物论和历史唯物论基本原理为指导，以马克思主义经典作家的原著为指导，从中吸收那些合理的、有益的、能发展马克思主义的东西，摈弃那些偏离和违背马克思主义基本原理的东西，绝不能把现代西方马克思主义与经典马克思主义混同起来，甚至把它视为经典马克思主义的现代形态。

第三节　存在主义哲学方法

20 世纪 30 年代在法国文艺界形成的存在主义，是西方现代派文艺中一个很有影响的流派。这一流派的理论基础是存在主义哲学。19 世纪上半叶，丹麦基督教哲学家克尔凯郭尔首先提出有关个人“存在”的哲学见解，这是存在主义哲学的滥觞。20 世纪初叶，德国哲学家胡塞尔、雅斯贝斯和海德格尔等人对克尔凯郭尔的理论进行改造与发展。后来，萨特对以往存在主义理论进行修正和加工，从而形成当代存在主义哲学，即无神论的存在主义哲学。

让—保罗·萨特（Jean-Paul Sartre，1905～1980），法国作家、哲学家，存在主义的重要代表。主要论著有《存在与虚无》（1943）、《存

在主义是一种人道主义》(1946)、《什么是文学》(1947)、《波德莱尔》(1947)等。萨特的存在主义哲学在世界上有广泛影响。这一哲学的主要内容包括以下几个方面:第一,存在先于本质。在萨特看来,存在主义的第一原则就是存在先于本质。这个存在,指的是"自我"的存在。所以,存在先于本质的意思,指的是自我的存在先于自己的本质,并决定自己的本质。第二,世界是荒谬的,人生是痛苦的,他人是地狱。萨特认为,人的存在是主观性的,必然会导致相互伤害。由于人类世界没有理性,没有规律,所以它是荒谬的,令人恶心的。这种荒谬的世界只能使人生也变得荒诞起来,带来诸多痛苦。第三,自我选择。萨特认为,在强大的社会意志面前,人丧失了自我,丧失了个人意志。所以,人应该通过自由选择来创造自己,确定自我的存在,而后才能获得自己的本质。存在主义哲学的这些内容,对西方现当代资本主义畸性发展所带来的社会矛盾和现实危机,对建立在金钱基础上的人与人关系的冷膜与冷酷,表现出相当深刻的认识和鲜明的批判态度。不难看出,存在主义哲学也带有某些悲观主义色彩和唯我论倾向。

萨特的美学和文艺学理论主张是其存在主义哲学在文艺领域中的具体运用。他的整个文学创作,也都在宣传着他的存在主义哲学思想。萨特的文艺理论主张,在他的专著《什么是文学》中得到集中体现。从"存在先于本质"的论断出发,他强调要高度重视个人的存在,认为人是自由的,每个人都要进行自由选择。作家"介入"创作,就正是这样一种选择,正是写作上某种要求自由的方式。由于世界是荒谬的、荒诞的、令人恶心的,人与人之间是这样冷酷无情、相互倾轧,甚至有他人是地狱之感,所以萨特要求创作要具有倾向性,要干预生活。他非常重视研究作者与读者、创作与阅读、美与审美等方面的关系,强调个人创作活动的严肃性和社会性,提出文艺要为别人、为社会,而不能脱离别人和社会的美学主张。针对为艺术而艺术、艺术家要不动感情等美学观点,萨特提出艺术品就是召唤、写作就是介入、要在审美命令的深处觉察道德命令等一系列深刻思想。

萨特的存在主义哲学、美学、文艺学理论主张，对西方现当代文艺界的影响是巨大的。许多文学作品、戏剧作品，如萨特本人的《墙》、《禁闭》、《死无葬身之地》，德·波伏瓦的《女客人》，加缪的《局外人》、《瘟疫》等，多以存在主义哲学思想为主要内容，宣扬人道主义精神、人的自由、个性和尊严等；主张干预社会现实，为时代而写作，要求文艺作品应当具有鲜明的思想倾向性，鞭挞法西斯主义的罪恶，揭露帝国主义的丑行与暴虐，抨击资本主义社会中人与人之间的冷酷关系等。为了体现自由选择的哲学原则，这些文艺作品大多注重"真实人物"的塑造，并认为应具有"环境的确定性"，要给人物提供有充分选择自由的境遇，以实现自我的本质。这些作品多借助隐喻、寓意等艺术手法，在不同程度上表现存在主义的哲理性。

第三章　社会科学方法

第一节　中国化马克思主义社会学方法

在紧密联系中国社会现实生活和文学艺术创作实际基础上，把历史唯物论基本原理具体运用到文艺批评活动领域中来，形成中国化马克思主义社会学方法。这种社会学方法的主要内容包括社会存在与社会意识辩证关系论、人的社会性与自然性关系论、经济基础与上层建筑关系论、文艺作品的社会属性论等方面。

一、社会存在与社会意识辩证关系论

什么是社会存在，什么是社会意识，二者的关系怎样，这是历史唯物论中的一个核心问题。马克思在1845年《德意志意识形态》和1859年《政治经济学批判·序》中，将社会物质生活资料的生产方式规定为社会存在的本质内容。具体包括下述内容：人类物质生产活动赖以进行的自然条件、活动本身及其结果——生产力；人类自身的生产，即种的繁衍；人类物质生产活动借以实现的社会关系，即生产关系。其中的"物"不是本来意义的自然物（原始自然），而是指人们改造自然取得的成果，即劳动生产物；人也不是生物学上的自然人，而是一定社会中现实的人；生产关系是不以人们的意志为转移的社会关系。社会存在有时作为与上层建筑直接对应的范畴使用，仅指物质的社会关系，亦即生产关系。社会意识是指人们精神生活过程

的总和，它通常有广狭两义：从广义角度说，它泛指人的一切意识要素和观念形态，包括个人意识和群体意识，社会心理和政治法律思想、道德、艺术、哲学、宗教、科学等各种社会意识形式。从狭义角度说，它专指关于社会关系的意识，即以不同方式从不同方面反映物质的社会关系（生产关系）的意识，包括政治、法律、道德、艺术、哲学、宗教等方面的观点和理论，形成一定的社会意识形态。社会意识的最基本的含义和特征在于，它是社会存在的反映，相对于社会存在来说，它是派生的，第二性的社会现象。一切社会意识都是人类在改造自然的社会实践中产生和发展的。①

这就是说，社会存在与社会意识是对立统一的辩证关系。社会存在具有不以社会意识为转移的客观性，社会意识是对社会存在的能动反映。社会存在是被反映者，社会意识是反映者，在这个意义上，社会意识是社会存在的反映形式。所以，社会意识又可以称为社会意识形式。这里的“形式”是“反映形式”的意思。社会意识作为反映社会存在即社会物质生活及其过程的形式，包括各种各样的社会意识和社会心理样式。从不同角度可以对社会意识分别进行层次划分：第一，从意识的主体范围可分为个人意识和群体意识。个人意识产生于个体的人的实践，是个人独特的社会经历和社会地位的反映。群体意识如集团意识、阶级意识、民族意识等是人群集合体特定的结构、活动及其与整个社会生活的关系的反映。第二，从反映社会存在的不同层次可分为社会心理和社会意识形式。社会心理是直接与日常社会生活相联系的自发的、不定型的意识。社会意识形式是反映社会存在的比较自觉的、定型化的意识。社会心理为社会意识形式的形成和发展提供了丰富的思想素材，社会意识形式给予社会心理的发展以重大影响。第三，从对经济基础的不同关系可分为社会意识形态和非意识形态的社会意识形式。社会意识形态是对一定社会经济基础和政治制度的自觉反映，包括政治法律思想、道德、文学艺术、宗教、哲学和社会科学等。社会意识形态属于上层建筑。社会意

① 参见《哲学大辞典·马克思主义哲学卷》，上海辞书出版社 1990 年版，第 48 页。

识的其他形式，如自然科学、语言学、逻辑等，是社会意识形式中的非意识形态部分，不属于上层建筑。[1]

社会意识的一般特点在于：第一，社会意识对社会存在的依赖性。马克思说："物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。"[2]社会存在的状况决定着社会意识的内容，社会存在的发展推动着整个社会意识的发展。第二，社会意识对于社会存在的相对独立性。社会意识有自己的存在方式和发展规律，表现出三方面的相对独立性：其一是社会意识的发展具有历史继承性。每个时代的社会意识都主要反映该时代的社会存在，同时又保留着历史上形成的反映以往社会存在的某些意识材料。社会意识的这种历史继承性使社会精神文明的进步成为可能。其二是社会意识和社会存在的发展不平衡。这种情况既表现在社会意识反映社会存在会受到主观和客观条件的限制，往往落后于社会存在的发展，又表现在社会意识能反映社会存在的发展规律，对社会存在的发展作出某种预见。社会意识和社会存在发展的不平衡性，使社会意识或前或后地与社会存在的发展保持动态的对应。其三是社会意识内部诸因素相互作用、相互影响。这种相互作用发生在社会意识的发展过程之中，受到社会意识统一体本身的制约，因而不能完全用社会存在特别是经济的发展来解释。但是，社会意识的独立性只是相对的，而不是绝对的，归根结底它根源于社会存在，受到社会存在的决定和制约。[3]

如上所述，从社会意识形式的历史具体性的强弱，从社会意识形式与特定经济基础相联系的密切程度等方面，可以把社会意识形式分为社会意识形态的形式和非社会意识形态的形式两大类。社会意

---

① 参见《中国大百科全书》"哲学"第2卷，中国大百科全书出版社1987年版，第768页。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1974年版，第82页。

③ 参见《中国大百科全书》"哲学"第2卷，中国大百科全书出版社1987年版，第768～769页。

识形态的形式，或简称为“社会意识形态”，是具有较强的社会历史具体性，与特定历史阶段的社会经济基础密切相关的社会意识形式；而那些社会历史具体性较弱、与特定历史阶段的社会经济基础的联系不甚紧密的社会意识形式，如逻辑学、语言学等，就是一些不具有社会意识形态性的社会意识形式。所以，从社会意识形式与社会意识形态的关系来看，社会意识形式相对于意识形式来说，虽然具有人类社会性这种矛盾特殊性，但从社会意识形式和社会意识形态的关系来说，社会意识形式所具有的人类社会性这种矛盾特殊性则转化为矛盾普遍性。而社会意识形态不仅内蕴着社会意识形式所具有的人类社会性这种矛盾普遍性，它更具有那些能够把自身与非社会意识形态的社会意识形式区分开来的矛盾特殊性，这就是它的社会历史具体性，即作为一定经济基础的上层建筑性。

文学艺术是能动反映社会存在即人类社会现实生活的社会意识形式。因为它与哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教等一样是特定经济基础的上层建筑，所以从矛盾特殊性角度来说，它又是区别于逻辑学、语言学等的社会意识形态。文学艺术虽然具有形象性、情感性、想象性等审美的特性，是一种特殊的社会意识形态，但归根结底也还是对社会存在即现实生活的反映形式，是一种对客观世界的掌握方式。因此，社会生活的诸种现象及其本质规律，必然以被集中、概括和升华了的映象的方式呈现于创作主体的脑海，作为客观再现因素凝聚于文艺作品之中。这种反映社会生活的能动性，当然并不只是表现在感受、体验和认识对象世界这一方面，更重要的，是表现在通过联想、想象、幻想活动去改造既有的表象，创造“新世界”上。无论是审美地认识世界还是艺术地创造世界，文学艺术家都不可能无动于衷，总是要将自己的思想、感情、意志、目的、愿望、理想等渗透于整个创作过程，将这些由对象世界、现实生活激发出来的主观表现因素溶解于文艺作品之中。所以，我们在文艺学研究活动中，在文艺批评实践活动中，既不能单纯着眼于被反映者和被掌握者，仅仅从对象的角度来界定文艺的本质，也不能单纯注目于反映者和掌握者，仅仅从主体的角度来界定；而应当在社会存在与社会意识的辩证关系

中，在反映者与被反映者的内在联系中，在掌握者与被掌握者的交互作用中，在主体与对象的辩证统一中来把握文学艺术的本质。

二、人的社会性与自然性关系论

人之所以为人，正是因为具有区别于动物的本质属性。这些属性具体表现在：人不仅有自然性，而且有社会性，是自然性与社会性的统一。

动物只具有自然性，不具有社会性，即使某些动物过着群体生活，如野牛、野马、野象之类，甚至有着庞大的组织，如蚂蚁、蜜蜂之类，但都是为适应环境而存在的自然本能的表现。人就不是这样了，它是具有社会性的"类"的存在物。正如马克思所说：人的本质并不是单个人固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。从远古时代起，我们的原始祖先们就是通过集体的智慧、集体的力量与大自然展开顽强搏斗的。在漫长的社会实践中，个人与社会结下了不解之缘。离开了社会的整体，独立自在的个体就不可能具有社会的人的属性。这就是说，只有当个体成为社会集体的一员时，成为社会组织的一个细胞时，才可能具有人的本质。同样，人类作为具有社会性的整体主体，则由千千万万的个体通过错综复杂的社会关系组成。如果没有这千千万万的个体主体，它自身也就在地球上消失了。所以，人类的整体主体性，或称为社会主体性、群体主体性，与个体主体性本来就是不可分离的有机统一体。从整体与局部的关系看，个体主体性是整体主体性的活的细胞，整体主体性是个体主体性须臾不可脱离的有机统一体。从普遍与特殊的关系着，整体主体性通过个体主体性展现自身，而个体主体性只有内蕴着整体主体性才能是人而非动物。

人类社会实践活动虽然包含着某些一般动物活动的自然性、生物性、生理性、本能性，可是从本质上说它是一种区别于一般动物活动的具有社会性、理智性、创造性和理想性的为人类所独有的高级活动。这种实践活动中虽然仍然保留着一般动物生理活动的欲求和能

力，但它并不停留在这一层面。这是因为人类作为地球上最聪明的高级动物，他们总是要求自身不断进步，全面发展。人类社会实践活动有群体性活动与个体性活动之分。人类群体性活动与动物群体性活动的根本区别在于它的“群体性”是由历史具体的社会关系组合起来的，任何社会单位、社会组织、社会团体的物质生产活动或者精神生产活动、物质消费活动或者精神消费活动，都是依据特定社会关系建构起来的，而不只是按照生物本能的需要组合起来的。正因为如此，人类的这种群体性活动才可称为“社会主体”的活动。即使是人类社会中的个体性活动也不是动物世界中的那种纯然个体的活动，它表面上看来好像是与他人无关、完全自由的，可是它却或多或少、或明或暗、或直接或间接地处于特定社会关系的制约和影响之中，具有相应的社会生活内容。即使是像鲁滨逊那样漂流到荒无人烟的海岛上，他也还是带去了人类社会赋予他的生产工具、生活用品以及生产生活的经验。由此可见，人类社会实践活动与动物活动的一个质的区别就在于前者具有社会性。

正确认识人的本质，科学把握人的社会性与自然性的关系，对于文艺创作和文艺理论批评至关重要。这是因为，从文学艺术是对人类社会生活的能动反映角度来看，也可以说它是人学。文学艺术的对象是人，文学艺术的创作者和欣赏者也是人，文艺批评无论从哪个角度进行都离不开人。比如，“自我表现说”所强调表现的“自我”，就往往是本能生物学意义上的“自我”。它与弗洛伊德精神分析学说中的“本我”非常接近。在我们看来，人不仅具有感性、自然性，而且具有理性、社会性。人的本质是社会性与自然性、理性与感性的统一。在这些矛盾关系中，社会性、理性是矛盾的主要方面。人类与动物的根本区分，恰恰在于它具有社会性，具有理性。正是在这种意义上，马克思才说：人的本质并不是单个人固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。文学艺术家作为人类社会的成员，也必然具有这种人的本质规定。他们在创作过程中所表现的“自我”，同样应该是社会性与自然性、理性与感性相统一的“自我”，是内蕴着人的本质的“自我”。如果创作主体对理性、社会性不感兴趣，兴奋点总

是向纯粹的感性、自然性集中，那么，他们所表现的“自我”便失去了人的本质，变成了非理性、非社会的动物本能。当然，文艺创作有自己的特殊规律，不能要求文学艺术家赤裸裸地去宣扬理性，象席勒那样成为时代精神的简单号筒，将个性消融于原则，而应将理性潜伏、融化在感性的抒发和描写之中。文艺领域的“自我表现说”往往片面强调理性与感性、社会性与自然性的对立性，肆意割断二者的统一性，将理性、社会性弃若敝屣，将感性、自然性捧到天上，结果它所表现的“自我”便只剩下了非理性、非社会的动物本能，这显然是不科学的。

三、经济基础与上层建筑关系论

经济基础与上层建筑的关系，涉及文学艺术的本质，文学艺术的社会功能，文学艺术的历史发展等诸多方面，是一个非常重要的问题。从社会存在与社会意识的辩证关系来看，社会意识是能动反映社会存在的形式，哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教、文学艺术以及自然科学、逻辑学、语言学等都是这种社会意识形式。如果从经济基础与上层建筑的辩证关系角度来考察，由于哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教、文学艺术等社会意识形式受到特定经济基础较大的制约与影响，具有较强的社会历史具体性和特定的时代特征，所以它们属于社会意识形态的范畴；而自然科学、逻辑学、语言学等社会意识形式虽然与经济基础有一定联系，但不具有较强的社会历史具体性，也不象哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教、文学艺术那样较多受到经济基础的制约与影响，所以它们是非意识形态性的社会意识形式。文学艺术既然属于社会意识形态范畴，是特定经济基础的上层建筑，那么经济基础与上层建筑的辩证关系论自然也就成为进行文艺批评活动的非常重要的方法论。

所谓经济基础，是指同物质生产力一定发展阶段相适应的生产关系的总和。它主要包括生产资料所有制、生产中人与人之间的关系和分配关系三个方面。所谓上层建筑，是指由经济基础所决定的

社会意识形态，以及与经济基础相适应的社会制度和设施的总和。它包括思想观念性的上层建筑如政法思想、伦理德、宗教、文学艺术、哲学等意识形态）和政治上层建筑（军队、警察、法庭、监狱、政府机构和政党、社会集团等）两大方面。经济基础和上层建筑的有机统一，构成特定的社会形态。历史唯物论认为，经济基础对上层建筑起决定作用；上层建筑虽然具有相对独立性，能对经济基础产生反作用，但从总体上看它要依赖于经济基础。经济基础对上层建筑的决定作用主要表现在：第一，经济基础决定上层建筑的产生。经济基础是上层建筑的物质根源，上层建筑是适应经济基础的需要而产生的。有什么样的经济基础，就会有什么样的上层建筑。一定的经济基础必然会产生一定的上层建筑为它的巩固和发展服务。第二，经济基础决定上层建筑的性质。在不同社会历史发展阶段上，由于生产力发展的水平不同，生产关系的性质不同，经济基础会有很大不同。特定的经济基础决定与之相适应的的上层建筑，从而使这种上层建筑具有特定的性质。什么样的经济基础，或早或晚就会有什么样的上层建筑。第三，经济基础决定上层建筑的发展。经济基础发生变革，竖立其上的上层建筑往往也会发生或快或慢的变革。

经济基础决定上层建筑的产生和发展变化，可是上层建筑对经济基础也有反作用。这种反作用，集中表现为它是为经济基础服务的。当社会形态处于先进阶段时，上层建筑就能帮助它形成、巩固和发展，从而促进社会生产力的发展，推动社会历史的演进。当社会形态处于落后腐朽阶段时，生产关系严重地阻碍生产力的发展，这时上层建筑往往会极力维护它所服务的特定经济基础，成为阻碍生产力发展、阻碍社会前进的力量。当上层建筑严重阻碍经济基础变革时，上层建筑的革新对经济基础发展就会产生巨大反作用。

总之，经济基础与上层建筑是辩证统一的关系，经济基础决定上层建筑，上层建筑对经济基础也会产生反作用。文学艺术作为特定经济基础的精神性上层建筑，既受到经济基础的制约和影响，也具有相对独立性，对经济基础产生这样或那样的反作用。

四、文艺作品的社会属性论

文学艺术是能动把握人类现实生活的审美的社会意识形态。文学艺术家都是人类社会中的成员，社会结构中的细胞，都内蕴着作为"一切社会关系的总和"的人的一般本质。这种一般本质又通过每一位艺术家的感性个体形式展现自身，通过其言论、行动包括艺术创作活动肯定自身。人类可以通过幻想创造出超越现实、超越社会的分管文艺的缪斯形象，但永远也创造不出能够真正超越现实和社会的艺术家。每位艺术家都通过自己的感性个体形式展现着人的一般本质的某些方面，展现出活生生的特定社会关系，如时代关系、民族关系、阶层关系、亲子关系、恋爱关系、婚姻关系、师生关系、老乡关系、上下级关系等。正是这些社会关系的制约，艺术家才必然是社会主体的一部分，是具有社会性的主体。尽管艺术家也有某些自然属性，生理本能，但其感性自然的欲求都是处于社会属性规范之下的东西，是在理性意识制约之下的东西，而不是动物性的感性欲求。这里所说的"规范"和"制约"都具有两种取向，一是对有利于人类社会发展和个体发展的感性欲求进行肯定、扶植和导引，二是对不利于人类社会发展和个体发展的感性欲求进行否定、限制和束缚。弗洛伊德的理论偏颇，恰恰在于把后一种取向夸大扩张到绝对的程度，并且用后一种取向取代、否定了前一种取向。如果把文学艺术家看成都是些充满"恋母情结"或"恋父情结"的病态的人，都是些反对"超我"与"自我"、只要"本我"、毫无社会属性、只有自然属性的"人"，他们与动物又有什么区别？这岂不是给他们开了一次不小的玩笑？

艺术家既然是具有社会性的人，而他们所描绘和表现的对象又是由错综复杂的物质关系和精神关系有机整合而成的社会生活即社会存在，所以这种主体的社会性与对象的社会性就必然会融汇到他们的意识活动中，使艺术意识具有社会性。艺术意识的这种社会性是不以人的主观意志为转移的客观存在，不管你喜欢还是不喜欢它，它都客观地存在着。正是它，将音乐家的歌唱、钢琴家的演奏与百

灵、黄鹂的鸣啭区别开来；正是它，将建筑艺术家的天才创造与蜜蜂构筑蜂房区分开来；正是它，使画家的杰作与驴子用黏满油彩的尾巴在画布上甩动出来的“作品”有了质的差别；正是它，使艺术意识进入社会意识范畴，显示出与动物意识的不同。艺术意识既然是社会意识，它当然就内蕴着多种多样、错综复杂、变动不居的社会关系。从人类社会时间与空间的划分角度来说，有时代关系、地域关系等；从人类社会中具有特殊性的群体结构角度来说，有民族关系、阶层关系、社团关系等；从家庭及家族组合角度来说，有婚姻关系、亲子关系、亲属关系等；从各种社会组织和社会活动角度来说，有上下级关系、同志关系、师生关系等。正是这些社会关系的有机组合，才使艺术形象特别是人物形象血肉丰满，有现实生活的依据。即使是神话世界、童话世界、科幻世界中的神奇怪异的艺术形象，它们之间的关系和联系也是人间世界中各种社会关系的折光，神秘的天上王国不过是现实王国的幻影。至于那些偏重于情感抒发的艺术作品，虽然往往并没有对社会关系的直接显露，但其中流动着的各种不同类型、不同性质、不同品位的情感意绪当然也不会凭空发生，而是在各种不同的社会实践活动、不同的社会关系中生发出来的，所以这些情感活动也总是社会实践、社会关系存在着直接或间接的联系，从而使抒发这些情感的文艺作品同样存在社会性。

由于多种社会关系的规定和制约，人类的社会意识就不能不具有许多本质方面。所谓时代意识、民族意识、阶层意识、人性意识等，都是社会意识的本质方面。艺术意识既然是社会意识之一种，同样具有这样一些本质方面。正是与这些本质方面相对应，文艺作品才呈现出时代性、民族性、阶层性、人性等基本特征。就拿时代性来说吧，它作为时代意识的表露，便是与客观存在于人类社会之中的时代关系联系在一起的。人类社会的矛盾运动同自然界的矛盾运动一样是在时间和空间中进行的。作为体现客观事物相继持续关系的时间形式，既是连续不断的，又是点截可分的。存在于时空形式之中的人类社会，从时间角度来看，同样既是连续不断向前发展的，又是可以划分为不同社会发展阶段的。正是这些不同的社会发展阶段，构成



了时代关系。人类社会的时代关系尽管包含着自然时间的点截，但并不仅仅停留于此。这是因为，特定的自然时间的点截并不是孤立地显示自身，而是与人类社会特定发展阶段上的现实生活的矛盾运动融合在一起的，更多的也是更重要的是体现人类社会的一种永远也不能排除的最基本的社会关系——时代关系。在不同的社会发展阶段上，社会结构的各种特定表现如经济结构、政治结构、文化结构、心理结构等，均呈现出自身特有的色彩，显现出不同的个性特点。作为展现特定社会历史阶段上现实生活矛盾运动丰富内容的精神之花——特定的时代意识，自然也会呈现出不同于别的社会历史发展阶段上的时代意识的个性与特色。艺术既然是蕴含着时代关系的社会意识，那么它具有时代意识的内容，或者说体现时代精神，当然就不足为奇了。同样，艺术意识中的民族意识内容、阶层意识内容、人性意识内容等，也都是对社会生活中相应社会关系的展现。现实生活中有什么样的社会关系，艺术意识中也必然会出现什么样的意识内容。

重视文学艺术作品所蕴含的具有普遍性、群体性的社会意识内容，并不意味着是对艺术家的意识个体性形式的否定。与此相反，应当高度重视并特别强调艺术家必须具有个性鲜明而又突出的意识个体性形式。艺术并不是柏拉图所说的那样，是通过对自然的模仿，达到对先验存在的精神性的“理式”世界的模仿；也不是黑格尔所说的那样，是独立自足的先验的“绝对理念”在自运动中不断外化的结果。艺术是创作主体对客观存在的社会生活的创造性把握，是独特而鲜明的意识个体性形式（或曰“精神个体性形式”）与具有普遍性的社会意识内容的有机统一。普遍性的社会意识内容赋予特殊性的意识个体性形式以灵魂，丰富多彩的意识个体性形式为社会意识内容的多种不同侧面、不同层次、不同程度的表现提供可能。二者互相选择，互相制约，进行适应性组合，构成富有创造性和生命力的千变万化、不断流动的艺术意识。艺术贵在创新，最忌平庸。平庸的作品不仅在对社会意识内容的表现上相近或相似，而且在意识个体性形式上趋于雷同。而那些富有魅力的优秀之作之所以成功的秘诀，最重要

的就是敢于创新和善于创新。它们的作者不仅能通过对社会现实生活进行新的发掘和开拓，去补充、丰富和深化所表现的社会意识内容，通过对自身知识结构和文化心理的健全与更新，去深入地理解和把握社会意识内容的矛盾运动，而且能借助于自身特有的意识个体性形式，将特定的社会意识内容别出心裁地与众不同地表现出来，使他的作品成为任何别的作品都永远不能替代的个性鲜明而突出的作品。真正优秀的艺术家永远不愿也不会重复别人，永远追求见出自我并超越自我。艺术创作中一旦出现重复，那就意味着作者不是平庸之辈，就是"江郎才尽"。

艺术创作中的意识个体性形式之所以千差万别，色彩纷呈，不仅是因为艺术家所处的时代环境、民族环境、阶层环境、地域环境各有不同，而且是因为他们的天资禀赋、家庭环境、知识结构、人生道路、艺术修养、审美理想等多有差异造成的。在艺术创作中，他们在审美感知能力、情感类型、想象才能、理解深度等方面，往往都有别人无法取代的独到之处。有的感觉能力特别强，格外敏锐；有的知觉有力特别高，出类拔萃；有的偏向于情感的奔放、流动和爆发；有的偏向于情感的深沉、凝重和内蕴；有的按照生活的逻辑展开想象的翅膀；有的依照情感的轨迹让想象的精灵自由飞翔；有的对社会人生的底蕴有深层的把握；有的对宇宙自然的法则有独特的领悟……正是这些各具特点的意识要素，使这一位艺术家的意识形式与另一位艺术家的意识形式区别开来，成为别具风采的意识个体性形式。所以，在某种意义上说，没有个性鲜明的意识个体性形式，就没有优秀的乃至天才的艺术作品诞生。艺术作品的风格固然与对社会意识内容的独特选择有关，更应看到它与艺术家的意识个体性形式有着更紧密的联系。布封说：风格即人。风格是艺术家的创作个性在作品中的显露，是艺术家创作成熟，能够见出自我的标志，是对他们的活生生的意识个体性形式的确认。所以"风格即人"，也就是"风格即自我"。

艺术意识作为具有特殊性的意识个体性形式和普遍性的人类意识内容的意识活动，是一种既有丰富社会性又有鲜明个体性的社会意识形态。社会意识形态的核心部分，主体部分是思想体系，但思想



体系并不是社会意识的全部内容。所以,有些论著把社会意识形态解释为某种思想体系是不确切的。正像人的意识内容包括感觉、知觉、欲望、情感、意志、目的、愿望、理解、联想、幻想、想象等多种因素一样,具有普遍性的社会意识形态的内容除思想体系这一居于核心地位的重要部分之外,也还有其他心理活动内容。社会意识形态是一个具有丰富内涵的基本范畴,对它的把握不能简单化,既不能否定思想体系是它的核心,也不能用思想体系取消其他有关内容。文艺意识属于社会意识形态范畴,所以思想体系同样是它的核心。当然,这是从全局、整体、宏观角度说的,并不是指某一部具体小说作品、某一首具体诗歌作品或者是某一幅具体绘画作品等来说的。尽管有些偏重于客观再现的鸿篇巨制,如莎士比亚的四大悲剧,巴尔扎克的《人间喜剧》,托尔斯泰的《复活》、《安娜·卡杰林娜》、《战争与和平》,高尔基的《母亲》,罗贯中的《三国演义》,施耐庵的《水浒》,曹雪芹的《红楼梦》等,以其对波澜壮阔的社会生活的形象展现,对社会人生的底蕴和历史发展趋势的深刻把握,渗透着深刻而又丰厚的理性意识,从而见出比较完整的思想体系,但更多的甚至是大量的文艺作品的理性内涵却只是展现出某些思想体系的某一或某些特定方面。这是因为艺术的不同门类、题材、结构、语言、体裁等,都有自身的特点及限定性,不能要求都去表现完整的思想体系。如果勉强去做,就会违背艺术创作规律,写出来的"作品"只能是某种思想体系的图解。艺术创作对思想体系或它的某一方面或某些方面的不同程度的表现,只能由艺术家自己依据具体创作的特点及要求来确定,而且这种表现也只能通过形象或形象系列的审美创造自然而然地进行,不能强行处理,把思想挂在形象的外边。可是,又不能因为大量艺术作品不能体现完整的思想体系,便认为它不属于社会意识形态。无论是原始时代的艺术,还是奴隶制时代或者是封建时代的艺术,无论是资本主义时代的艺术还是社会主义时代的艺术,一无例外地都属于社会意识形态范畴,没有也不可能有哪一种艺术能够超出这种质的规定。即使是那些重点表现自然景观或者是偏重于主观抒情的艺术作品也概莫能外。尽管它们的理性意识比较稀薄,而且这种理性意识基本

上是潜伏于形象之中，融解在感知与情感之中的，与特定的思想体系相对疏远，但是它们的情感运行、形象创造等仍然离不开理性意识的导引，离不开某种思想体系或思想体系某一方面、某些方面的间接、曲折、隐蔽的规定和制约。

第二节　西方社会学方法

在文学艺术发展史上，社会学批评方法的运用由来已久。从西方来看，古希腊时代，苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等哲人的文艺批评活动所运用的主要方法就包括社会学方法，特别是其中的伦理学方法和政治学方法。不论是柏氏从文艺摹仿理念的哲学视角所进行的文艺批评，还是亚氏从文艺摹仿自然的哲学视角所进行的文艺批评，无不内蕴着社会历史的丰富内涵。从我们中国来看，先秦时代，孔子、墨子、孟子、韩非子等哲人的文艺批评活动所运用的主要方法也包括社会学方法，特别是其中的伦理学方法和政治学方法。他们大多是从人与社会、人与人的关系着眼来把握文学艺术的。即使是道家学派的哲学家老子和庄子，他们对某些文学艺术的否定性批评也大多是从社会学角度进行的。从古至今，在东西方文艺发展史的许多具体阶段上，社会学方法都是一种居于主导地位的批评方法。

近现代的社会学批评方法，据美国批评家埃德蒙·威尔逊考察，是由 18 世纪的维柯奠基的。维柯(Giambuttiste Vico, 1668～1744)是 18 世纪意大利杰出的哲学家、文艺评论家和历史学家、法学家，其主要著作有《新科学》、《论我们时代的研究方法》和《君士坦丁法学》等。维柯注重哲学与历史的统一、经验与理性的结合，注重人创造历史，把人类最初的心智功能表述为诗性智慧，强调主体的能动创造性等学术文化思想，对西方历史哲学和整个社会科学产生深远影响，为德国古典哲学思想的产生，也为马克思主义哲学理论的诞生提供了宝贵的思想资料。正因为如此，维柯被誉为“意大利的黑格尔”。19 世纪 60 年代，马克思也曾高度评价他的思想，指出其中有不少天才的闪光。在《新科学》第三卷“发现真正的荷马”中，维柯就主要是从

哲学与历史统一的视角，从古希腊社会生活、文化状况等方面来解读和评价荷马史诗及其作者的，从而开创了把文学作品与社会历史背景、作家生平阅历结合起来的社会学批评方法。

维柯之后，斯达尔夫人的文学批评同样属于社会学批评。斯达尔夫人(Madame Stael, 1766～1817)是法国著名女作家、文学评论家，是18世纪末至19世纪初积极浪漫主义的代表。她的评论成就要更大一些，主要论著有《论文学》和《论德意志》(中文本《论德意志的文学与艺术》是其中的一部分)。斯达尔夫人的文学批评理论深受法国启蒙思想家卢梭"唯情说"的影响，同时吸收并发挥了以孟德斯鸠为代表的"地理环境决定论"的社会学说。她的《论文学》和《论德意志的文学和艺术》等论著，就主要是从社会历史条件、社会制度状况，从地理环境、气候、宗教、民族气质等方面来考察文学艺术现象的。她在《论文学》的"绪论"中指出，在历史发展的不同阶段中存在着不同的美学和诗学标准，文学评论要注重考察宗教、风俗、法律以及地理环境等与文学的互相影响问题。

维柯、斯达尔夫人等的文学评论虽已具有社会学批评的性质，可是明确完整地建构社会学批评理论方法的却是19世纪法国文艺评论家圣伯甫和丹纳。圣伯甫(Sainte Bunve, 1804～1864)，法国著名批评家，被称为"现代文艺批评的奠基人"。主要论著有《文学家肖像》、《当代人物肖像》、《夏多布里盎和他的文学团体》等。由于深受孔德实证主义哲学影响，圣伯甫成为最早将这种哲学应用于文艺批评的人。在他看来，文艺批评的主要任务是探索和研究文学艺术家和文艺史上各种各样的确实的、实证的事实，而不在于这"事实"中所包含的客观规律。斯达尔夫人主张从社会条件方面考察文学艺术现象，而圣伯甫则主张从作家个人条件方面来阐释作家作品。他认为，文学艺术并不是一种社会意识形态，而是特定文学艺术家个人的产物，文学作品是作家性格、气质、心理等因素的表现。文学史研究和评论活动主要是考察作家所属的种族和国家、作家生活的时代、家庭背景、所受教育情况以及精神和肉体的特征等。批评家应尽可能大量掌握关于文学艺术家本人、家庭、朋友、门徒的材料，努力发掘文学

艺术家的心灵奥秘，从而勾勒出他们个性鲜明的肖像。圣伯甫的批评活动与其批评理论是统一的，他的论著确立了“作家评传”的范式，为法国许多文学艺术家画出了真实而生动的肖像。

丹纳(Hippolyte Adolphe Taine，1828～1893)，一译“泰纳”，是法国著名哲学家、历史学家、文艺评论家、艺术史家，主要论著有《艺术哲学》、《英国文学史》(四卷)等。丹纳同样是孔德实证主义哲学的追随者，并深受达尔文进化论的影响。他把孔德实证论和达尔文进化论具体运用到文艺评论领域中来，特别强调批评活动的客观性和精确性，宣称自己的文艺评论和美学论著都是像化学一样精确的科学。在《英国文学史》的“序言”里，丹纳明确提出文学创作和文学艺术的发展是由种族、环境和时代三种因素决定的。所谓种族因素，是指人类先天的遗传性，既包括生理上的遗传，也包括心理上的遗传。在他看来，种族因素是文艺发展“内部的主源”。所谓环境因素，是指自然环境而言，包括地理环境，气候条件。这种环境因素，是文艺发展“外部的压力”。所谓时代因素，是指特定时代某一国家的政治制度和文化思想传统的影响，这种时代因素是文艺发展“后天的动力”。丹纳认为，由于文艺创作是由种族、环境、时代三因素决定的，所以文艺评论家也必须用这三因素去研究、分析和判断文艺现象。他的名著《艺术哲学》就是用这三因素对意大利文艺复兴时期绘画、尼德兰绘画、希腊雕刻等进行系统论述和评价的，该书第一篇还对其批评理论进行补充说明，使社会学的理论色彩更加浓重。基于这种情况，一些西方学者才把他的理论称作社会学派的批评理论。

后来，勃兰兑斯的文艺批评也属于社会学派。勃兰兑斯(Georg Morris Cohen Brandes，1842～1927)，丹麦著名文学评论家、文学史家，主要论著是《十九世纪文学主流》(六卷本)，还撰写了一系列文化名人传记，如《莎士比亚》、《歌德》、《伏尔泰》、《米开朗基罗》等，被法国《大百科全书》称为“比较文学之父”。由于深受孔德实证哲学和圣伯甫、丹纳社会学批评方法的影响，勃兰兑斯也多从社会历史的角度来把握文学作品及其作者。他认为，一部作品如果从历史角度考虑，它“透露了作者的思想特点，就像‘果’反映了‘因’一样，这种特点在

他所有的作品中都会表现出来，自然也会体现在这一本书里，不对它有所了解，就不可能理解这一本书"[①]。

不论是圣伯甫、丹纳，还是勃兰兑斯，他们的文艺批评理论无不受到孔德实证哲学和社会学的深刻影响。所以，在这里补充说明一下孔德的哲学和社会学思想还是必要的。奥古斯特·孔德(Auguste Comte 1798～1857)是法国实证主义哲学和社会学的创始人，主要论著有《实证哲学教程》(四卷本)和《实证政治体系》等。孔德的"实证"，就是"确实"的意思。他认为，只有人类感觉所经验到的事实或现象才是"确实的"，可靠的，才是"实证的"。事物的本质是一种超验的东西，它超出了感觉经验的范围，人们是不可能认识的。在孔德看来，科学活动就是描写和记录经验的事实或现象，它只问"是什么"，而不问"为什么"。可见，实证哲学确实具有现象主义和不可知论的理论倾向。在 1842 年出版的《实证哲学教程》第四卷中，他首次提出"社会学"的名称并建立起社会学的框架和构想。他认为，人类社会有统一性，人性中的才智不过是推动社会发展的工具，而人性中的感性才是推动社会发展的动力，所以在理想社会中人人都应有实证思想。在他看来，过去的社会和目前的社会是不完美的，但会进化到人人都有实证思想的理想社会去。在他看来，社会学应当是运用自然科学方法研究人类社会的科学。即是说，应该借助观察、实验和比较等方法对人类社会历史进行探索和研究。孔德曾任著名空想社会主义者圣西门的秘书多年，所以他接受并发挥了圣西门的假设，把人类文化思想发展分为神学阶段(以神的意志说明万物)、形而上学阶段(运用抽象力寻求事物的释义)、实证阶段或科学阶段(研究现象间的相互关系，依靠精确的观察、假设、实验，获取"实证的"科学)这样三个阶段。正是从人类文化思想发展必然会出现的这样三个阶段，孔德推论出社会历史发展也必然会有相应的三个阶段，即军事阶段、过渡阶段、工业阶段。这个作为社会发展顶点的工业阶段，实际上指的就是资本主义社会。与这个社会历史阶段相适应的

---

① [丹麦]勃兰兑斯著，张道真等译：《十九世纪文学主流》第一分册"引言"，人民出版社 1997 年版。

人类文化思想，就是实证哲学，是孔德所说的实证主义箴言："爱、秩序、进步。"可见，实证社会学理论是当时已确立的资本主义社会关系的反映，带有明显的历史唯心色彩。

20 世纪二三十年代，文艺社会学批评在前苏联和西方国家有较大发展，四五十年代相对衰落，60 年代后又有复兴趋势。在一些社会学批评的不同学派中，实证社会学批评在法、德、英、美等国广泛展开，代表人物众多，如法国的罗贝尔·埃斯卡皮，德国的列文·路德维希·许京，汉诺·菲根，英国的约翰·霍尔，美国的洛文塔尔等都有一定影响。他们基本上是延用斯达尔夫人、圣伯甫、丹纳等著名批评家的实证主义的批评观念和方法，但确有丰富和发展，突出特点是注重社会调查和统计资料，经验材料更为充实。这一长处也带来相应短处，那就是理论方面的概括和阐述较为薄弱，如罗贝尔·埃斯卡皮的《文学社会学》就是显例。除实证社会学批评这一派别外，20 世纪 60 和 70 年代在西方流行的还有"发生学结构主义"的社会学批评。法国社会学家吕西安·戈德曼(1913～1970)是其代表，主要著作有《论小说社会学》(1964)、《现代社会中的文化创造》(1971)等。戈德曼青年时期受到黑格尔辩证法、马克思主义以及卢卡奇思想的影响，以此为基础创立了"文学辩证法社会学"。后来，又更名为"发生学结构主义"。"文艺发生学"，主要是研究文艺作品的本源、起因和决定因素等；"结构主义"，主要是探索和把握文学作品结构与作家所属社会集团的"集体心理结构"所具有的对应关系，研究如何通过作品结构来阐释作品的社会内容。戈德曼认为，文艺作品与社会意识、社会行为，与作家所从属的社会阶层密切相关，并非作家的自我表现。文学作品虽然是由作家个人创作的，但它能"超越个人"，因为它是社会集团的"集体产品"。他的专著《隐匿的上帝》(1955)，就是运用这样一些理论观点来进行批评实践的。

社会学批评史上的许多著名文艺批评家虽然取得许多成就，社会学批评各学派也在不同程度上取得诸多学术成果，但因受社会历史条件的限制，他们在批评理论研讨中，在批评实践活动过程中，都存在一些不足甚至是缺陷，还不可能达到马克思主义社会学批评的



理论高度和实践水平。马克思主义社会学批评方法作为整个马克思主义文艺批评方法系统中的重要组成部分，作为与时俱进的科学的文艺批评方法，至今具有强大生命活力。

第三节 精神分析方法

精神分析学说，又称为“心理分析学说”，是由奥地利精神病医生，著名心理学家西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud，1856～1939)创立的。弗洛伊德在治疗和和研究精神病基础上，以极大理论勇气闯进几乎无人问津的学术领域，对由潜意识(无意识)、前意识、意识组成的意识结构，由本我(伊德)、自我、超我组成的人性结构，性本能与人类行为和社会活动的关系，性本能、梦幻活动与文艺的关系等理论问题进行开拓性探索，撰写并出版了《梦的解析》、《性学三论》、《图腾与禁忌》、《精神分析引论》、《米开朗基罗的摩西》、《作家的白日梦》等重要论著，独树一帜，创建了精神分析理论体系，后来又形成引人注目的精神分析学派。这一理论体系虽然存在着泛性论等方面的理论缺陷，但因其创造性地开辟了心理学研究的新领域，为哲学、人学、美学、文艺学等学科研究提供了新视野，也为文艺批评提供了新视角、新方法，在世界范围内产生了巨大影响。

精神分析学说的基本内容，包括意识结构论、人性结构论、性本能论、梦理论四个组成部分，它们彼此联系，又相对独立，形成一个完整的理论体系。下面，我们分别从这四个方面概括介绍精神分析学说的基本内容及其作为方法论在文艺批评领域中的运用。

一、意识结构论

弗洛伊德前期精神分析学说的主要内容是意识结构论。他把人类意识分为三个层次，上层是意识(即显意识)，中层是前意识，底层是潜意识(即无意识)。

“潜意识”，又称“无意识”，是指存在于心灵深处，受到前意识检

查和压抑，通常难以觉察的潜在意识，多由带原始性、本能性、动物性的本能欲望构成。它按照“唯乐原则”活动，总在寻找发泄的出路，力求得到满足，可是要想侵入意识领域，又会受到前意识这个“检查员”的排拒和压抑。正如弗洛伊德所说“潜意识的系统可比作一个大前房，在这个前房内，各种精神兴奋都像许多个体，互相拥挤在一起。和前房相毗连的，有一较小的房间，像一个接待室，意识就停留于此。但是这两个房间的门口，有一个人站着，负守门之责，对于各种精神兴奋加以考查，检验，对于那些他不赞同的兴奋，就不许它们进入接待室”[①]。

“前意识”，是指人虽未意识到但有可能进入显意识领域的思想、观念和感情，它作为检查者和守门人，专门负责对潜意识进行考查和检验。弗洛伊德说：“前房内，潜意识的兴奋不是另一房子内的意识所可察知，所以它们开始是逗留在潜意识内的。它们如果进迫门口，而为守门员赶出来，那么它们就不能成为意识的；那时我们便称它们为被压抑的。但是就是被允许入门的那些兴奋也不一定成为意识的；只是在能够引起意识的注意时，才可成为意识。因此，这第二个房间可称为前意识的系统(the precenscious system)。”[②]

“意识”，在弗洛伊德看来，是指虽与感知有关，却有象征性和虚幻性，而且是转瞬即逝的心理反映。尽管弗氏也说：“这决不意味着……意识的属性已经失去了它的重要性。它仍然是唯一的光线，照亮了我们通向心理生活奥秘的道路。我们在心理学内的科学研究就是要将潜意识历程译成意识历程，从而填补了意识知觉的空白……”[③]可是，在他看来，从根本上说，意识的起源、基础和动力都存在于潜意识之中，它只是潜意识的可见部分。在意识与潜意识的矛盾对立关系中，潜意识是矛盾的主导方面，能对人类行为和社会生活起

---

① 弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 233 页。

② 弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 233 页。

③ S. Freud, Collected Papers V, p. 379。转引自弗洛伊德《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，“译序”第Ⅶ页。



支配作用的是潜意识而不是意识。他说:"撤销对意识性质的过高评价是真正洞悉精神事件过程所必需的开端。正如利普斯所说,必须把潜意识当作精神生活的一般基础。潜意识是包含了较小的意识范围的更大范围。每个意识内容都具有一个序言性的潜意识阶段,而潜意识却能停止在此阶段上,并仍需被看作具有充分的精神功能。"①

弗洛伊德认为,人类心理结构并非由显意识单独构成的,而是由潜意识、前意识和意识三种成分共同构成的。潜意识是人的心理结构的基础和前提,是根本的,真实的,只有它才能赋于各种人类行为、社会活动以真正的动机和力量。可是,它总是按照"唯乐原则"而不是按照"唯实原则"活动,所以常常处于被压抑状态。而那些按照"唯实原则"活动的意识,都不过是些象征性的、虚假的意识。因此,要想把握人类行为和社会活动的真实动机,就必须运用精神分析方法到人的潜意识领域中去发掘和寻找。当然,这样一种发掘和寻找是不可能科学地把握到人类行为和社会活动的真实动机的。这是因为,弗洛伊德并不懂得,意识是对客观世界的能动反映,意识不仅能反映世界,而且能创造客观世界的道理。他脱离人类社会实践,抽象地论述由潜意识、前意识、意识组合而成的意识结构论,有意无意贬低显意识的作用,片面夸大潜意识的功能,使之成为潜意识决定论,不能不陷入反理性主义的泥淖。

弗洛伊德把其意识结构论运用到文艺批评和创作领域中来,突出地强调了潜意识的功能与作用。在他看来,潜意识不仅是作家最真实的创作力量,而且是文艺创作的主要对象。文艺创作同梦一样,是潜意识欲望在想象中的满足,是作家无意识心理的随意发展,并以艺术形式表现出来。弗氏这种文艺观产生很大影响,例如布列东在《超现实主义宣言》中,就把超现实创作界定为一种纯粹的、无意识的精神活动,它不受任何理性的控制,不要任何美学的或道德的考虑。在他看来,创作的基本原则只能是精神活动的自动化,是思想的真正官能化。英国艺术评论家赫伯特·里德也认为,超现实主义者提倡

① 弗洛伊德:《梦的释义》,辽宁人民出版社 1987 年版,第 571 页。

的无意识是一切形象的源泉，一切创造活动的基础，艺术家的根本职能，就是把最深处的心理层的本能生命予以物化的能力。上述种种学术见解无一例外地都在强化潜意识的功能和价值，淡化乃至否定意识在文艺创作和文艺批评中的功能和作用，不能不带来理论上的偏颇。

当然，对于弗氏的意识结构论，特别是关于潜意识的论述，不能因其存在着学术理论上的偏颇而全盘否定。这是因为，人类实践活动包括物质实践和精神实践活动中确实存在着潜意识成分，文学艺术的创作活动和批评活动中同样存在着潜意识因素。弗洛伊德的贡献并不在于他建构的无意识学说多么科学，而在于他首先发现并提出了这个理论课题。潜意识自身的本质属性是什么？它是怎样发生的？它有哪些不同于显意识的基本特征？应当怎样把握它与显意识的关系？都是一些值得深入研究和探索的理论问题。

承认弗氏潜意识理论在学术开拓方面的建树，并不等于完全赞同他关于意识结构的界定。我们认为，弗氏关于潜意识问题的理论解读确有不少值得商榷之处。比如，弗氏把潜意识视为人类心理结构的基础和前提，认为人类行为无不受到潜意识的支配，无不受到具有自然性、生物性、动物性的本能欲望特别是性欲本能的支配，这显然是不符合实际的。人类虽是自然界中的一部分，是动物界中的成员，但人类又是不同于一般动物的具有社会性、文化性和理性的高等动物，是一种能创造并运用工具、具有理性思维能力、语言交际能力、文字识别能力的高等动物，所以人类的社会实践活动从本质上说是一种有意识有目的的活动，是一种以显意识为主导的活动，潜意识活动并不是其本质方面和主要特征。

文艺创作活动同样如此，潜意识渗入也不是它的本质方面和主要特征。创作活动作为一种具有审美性质的精神实践活动，作为一种具有感觉性、情感性、联想性、想象性、幻想性的心灵创造活动，虽然具有浓重的感性色彩，某些创作心理活动比如灵感活动还带有某些非理性的神秘成分，可是这也不能说文艺创作活动是一种以潜意识活动为主导的活动。审美心理活动是一种具有感性直接性和理性

间接性的理想创造活动，是一种主观与客观、感性与理性、现象与本质、形式与内容、理想与现实和谐统一的精神创造活动。从表面上看，文学艺术家在创作活动中好像只是“凭着感觉走”，只是激情澎湃，忘乎所以，只是按照灵感的光照去下笔千言，一挥而就，其实那是文学艺术家处于“从心所欲不逾矩”的创作自由之中。即是说，具有高度创造性、感觉性、情感性、联想性、想象性、幻想性的审美心理活动，其中虽有潜意识成分，但它仍然是一种内蕴着理性因子或暗合着理性轨迹的意识活动。

二、人性结构论

弗洛伊德后期精神分析学说的主要内容是人性结构论。这种由本我（伊德）、自我、超我组成的人性结构论（有学者称为“人格结构论”，或“个性结构论”），是对前期意识结构论的延续、修正和发展。在他看来，人类本性可分为本我（伊德）、自我、超我三个组成部分。“本我”，是指人类具有的无意识的本能部分，包括性欲本能、攻击本能和其他冲动等。本我是人性中的自然性、生物性、动物性部分，表现为不受理性制约的先天就有的感性欲求，特别是与生俱来的性欲冲动。弗氏把能够激发感性欲求特别是性欲冲动的能量称为“里比多”，认为它是本我的重要组成部分。由于本我是天生的，无意识的，与外部世界没有任何联系，也没有道德和价值观念，只是追求快乐，按照“唯乐原则”活动，随着人的成长越来越不符合“唯实原则”的要求，所以它就不能不受到自我和超我的限制。

“自我”，是指人性中具有理智性、认知性的意识部分。正是因为有它的存在，人类才能对自身的自然性、生物性、动物性方面进行控制和调节。“自我”处在本我和现实之间，既能从本我获得活动能量，又能同外部世界保持接触，具有一定的意识性、理智性、认知性。它的职能主要是寻找本能欲求得以实现的方式，特别是性欲冲动得以满足的方式，同时又把这种本能欲求和性欲冲动控制在外部现实所允许的限度之内，以保护机体不受伤害。与本我按照“唯乐原则”活

动不同,自我主要是按照"唯实原则"活动,即按照外部世界的要求来活动。

"超我",是指人性中那些具有社会性、历史性特别是具有伦理性、道德性的组成部分。作为"道德化了的自我",它主要包括"良心"和"自我理想"这两个相互联系的方面。"自我理想"是自幼在家庭和社会文化氛围中形成的符合伦理道德要求的观念,是能确定伦理规范、道德行为的标准。它在弗氏前期意识结构论中已经出现,在后期人性结构论中发展为超我的核心组成部分。"良心"是自幼在家庭和社会文化影响下,通过批评那些违背伦理道德的行为所形成的观念,是符合人性要求和道德规范的观念。人类的恐惧感、罪恶感等,都可看作是没有按照良心要求,没有遵照超我要求去活动的心理体验。由此可见,与本我按照"唯乐原则"活动,自我按照"唯实原则"活动不同,超我是按照"唯善原则"活动的,其职能是寻找让社会能够接受的行为方式,指导自我如何限制本我的本能欲望和性欲冲动。

弗洛伊德精神分析学说前期与后期有联系又有不同。前期精神分析学说的主要内容是意识结构论,它突出强调"潜意识"("无意识")在心理活动中的主导地位和基础作用,着重论述"潜意识"与"意识"(显意识)的关系,认为"意识"只是一些象征性的、虚假的东西,只有"潜意识"才是真实的、可靠的东西。后期精神分析学说的主要内容是人性结构论,它把人类本性分为"本我"(伊德)、"自我"、"超我"三个层面,认为"本我"是自然性、生物性、动物性层面,"自我"是意识性、理智性、认知性层面,"超我"是社会性、历史性、伦理性、道德性层面,突出强调"本我"即本能欲望是人性结构中的根本方面,是它在支配和制约着人类意识和行为,可是却受到"自我"的束缚和禁锢,受到"超我"的压抑和摧残。我们认为,本我、自我、超我的关系,不仅涉及感性与理性的关系,也涉及自然性与人文性、个体性与社会性的关系,不能离开人类社会历史发展的进程抽象分析。在不同的社会历史发展阶段上,本我、自我、超我的关系错综复杂,应当具体分析。本我受到自我、超我束缚压抑者有之,本我受到自我、超我支持和保护者亦有之。自我、超我束缚压抑本我属于合理合法者有之,自我、超

我束缚压抑本我属于灭绝人性的摧残者亦有之。比如,在封建社会中,青年女子深居简出,羞于与异性接触等,就是本我受到自我(封建意识)和超我(封建伦理道德)束缚和禁锢的例证。封建礼教和邪恶势力对青年男女自由恋爱和美好婚姻的严加干涉,横加阻挠;幽禁于深宫的数千嫔妃不仅失去人身自由,而且失去追求自由美好爱情的权利,白发苍苍也难得见上皇帝一面;历朝历代的众多太监被残酷去势,过着人不人、鬼不鬼的日子;专横跋扈的封建帝王对刚正不阿、敢于犯颜直谏的臣子处以宫刑,这些都是本我受到超我残酷压抑和无情摧残的例证。随着封建统治的灭亡,社会历史的进步,人文思潮的兴起,恋爱自由、婚姻自主越来越受到世人赞美,渐渐成为时代主潮,这时的自我与超我在很大程度上已成为本我健康发展要求的支持者和保护者了。当然,新时代的到来并不意味着是给所谓"性解放"提供发展的温床。"性解放"的实质是道德堕落,违法乱纪,这样一种危害他人、危害社会的性放纵,理应受到超我即道德法律的禁锢与打击。所以,在文艺创作和文艺批评活动中,对于本我与自我、超我关系的把握,必须进行历史具体的分析与把握,而不能只是按照弗洛伊德的思路,一味强调自我特别是超我如何压抑、禁锢、摧残本我,而本我在与自我、超我的矛盾冲突中总是令人同情的悲剧角色。

三、性本能论

弗洛伊德的人性结构论虽然从本我(伊德)、自我、超我角度触及到人性的方方面面,如人的自然性、生物性、动物性,人的意识性、理智性、认知性,人的社会性、历史性、伦理性、道德性等,但他强调和张扬的重心却是本我,是伊德,是人的自然性、生物性、动物性,是人的欲望本能特别是性欲本能。

值得注意的是,弗洛伊德所说的性本能与传统观念所讲的性本能在概念内涵上是有重大差别的。从传统角度来说,人们常把性本能和生殖活动联系起来看待。可是,在弗氏看来,人的生殖活动虽是性本能的主要表现形式,但不是唯一形式。性本能虽然主要表现在

生殖活动方面，可是并不只是表现在这一方面、人体器官或任何部位受到触摸产生的快感都与性本能有关，因而也都是性快感。弗氏这种看法把性本能活动范围扩大了，使之成为名副其实的泛性论。弗氏早年的意识结构论就认为，人的一切行为动机都可归结为潜意识中的性欲冲动，一个人从出生到老死，其行为动机无不带有性欲色彩，注定会受到性本能支配。精神病之所以会发生，根本原因就在于患者潜意识中的性欲冲动受到压抑，得不到满足。弗氏后期的人性结构论进而认为，作为本我的性欲冲动不仅对个人行为有支配作用，而且对整个人类行为和社会活动都有支配作用，人类社会中的诸多禁忌、戒律、道德、法律等都是针对人的性欲冲动制定出来的。在弗氏看来，就连年幼的孩子也因受到家长和社会生活的影响而有被压抑的性欲冲动，有所谓"俄狄浦斯情结"（或称为"恋母嫉父情结"）。所谓"情结"，就是被压抑、束缚和禁锢的性欲冲动在潜意识深层中的沉淀物。弗氏认为，婴儿最初关注的对象是自己，男孩四岁后因对母亲有恋慕倾向而想排除与之竞争的父亲。这种恋慕与古希腊悲剧《俄狄浦斯王》里的情节有些相似，所以被称为"俄狄浦斯情结"（"恋母嫉父情结"）。弗洛伊德的弟子荣格通过相关研究，指出女孩也有类似"情结"，但与男孩的"恋母嫉父情结"不同，是一种"恋父嫌母情结"（又称为"爱列屈拉情结"）。

弗洛伊德既然把人类行为和社会活动的最后动机都归之于作为本我的性欲冲动，那么文学艺术家创作活动的原始动机也只能是某种所谓"情结"。在他看来，达·芬奇的《蒙娜丽莎》和《岩间圣母》等作品就是作者"恋母情结"的表现。这是因为，达·芬奇是私生子，自幼离开生母，由父亲抚养，对母亲有特别深厚的感情。正是在这种"俄狄浦斯情结"作用下，达·芬奇才创作出一系列著名画作。关于莎士比亚的《哈姆雷特》，弗洛伊德认为，哈姆雷特能做许多事情，可偏偏态度犹疑，行动延宕，不能完成对杀死其父、篡夺王位并娶其母者的报复，根本原因在于这个报复对象展示了哈姆雷特童年时代就有的俄狄浦斯情结，即杀父娶母的情结。

弗洛伊德的性本能论把人们带入一个鲜为人知、需要深入研究

的学术领域，在心理学研究领域的开拓方面是有贡献的，可是，他的性本能论又是以性欲冲动支配整个人类行为和社会活动的泛性论为核心内容的，似乎性本能才是人的本质，人与动物并没有根本区别，这不能不陷入理论误区。马克思说："人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。"[①]在人性结构中，在自然性与社会性两个矛盾方面中，社会性是矛盾的主导方面。不能绝对性地夸大自然本能的作用，更不能用自然性取代社会性。当然，对欲望本能在人类生活中的作用，也应当进行实事求是的科学分析，用符合人类全面发展要求的新理性引导感性欲求的正常实现与满足，以达到人与自然、感性与理性、社会性与个体性的高度统一。没有感性与个体性，只有社会性和理性，只能是一种概念的"人"，神性的"人"；反过来，没有社会性和理性，只有感性和个体性，也只能是一种生物性的"人"，动物性的"人"。只有把感性与理性、社会性与个体性和谐统一起来，人才能富有生命活力，符合人类全面发展的要求。所以，既不能把性本能视为洪水猛兽，搞禁欲主义，也不能把性本能视为人类行为和社会活动的支配力量，用泛性论的眼光看待一切，搞纵欲主义。

四、梦理论

与意识结构论和人性结构论相联系，弗洛伊德的梦论也是其精神分析学说的重要构成部分。对于梦的潜意识性质、梦与前意识的关系、梦与性欲本能的关系、梦幻活动与文艺创作的关系等问题，弗氏都进行了全新的理论探索，虽然其中存在着泛性论的错误。

梦本来是人在睡眠过程中某些部分的脑机能没有休息、继续活动引起的心理现象。可是，在弗氏看来，梦却是一种欲望的象征性满足活动。他说："在白天，检查作用的沉重压力施加于这些欲望之上，

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，载《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第18页。

使它们没有侵入意识的可能。但是一到夜里，检查作用也许像精神生活的其他一切作用那样，因睡眠而暂时松弛，或者至少也大大地减削了力量。检查作用既然松弛下来，于是被禁止的欲望就乘机活动。"[①]这就是说，人在睡眠时由于"自我"和"超我"监督作用的松弛，被压抑的"本我"即欲望本能便乘机混进意识，成为梦境。

在弗洛伊德看来，梦作为一种潜意识活动，并非偶然形成的毫无意义的心理活动，任何梦都有意义，完整的梦的意义，其中的细节也都有意义。而且，梦的意义还有"显意"和"隐意"之分。他说："说出来的梦可称为'梦的显意'(the manifest dream-conrent)，其背后隐含的意义，由联想而得的，可称为'梦的隐意'(the latent dream-thought)。"[②]即是说，梦中见到的具体情景和人物形象是梦的显意，梦的显象内容所包含的潜在意义就是梦的隐意。

弗氏认为，梦的显意作为一种具有可塑性的具体意像，不过是隐意的化装和代表，隐意才是最根本的。这是因为，"潜意识和意识之间的守门者就是使显梦形式受其支配的稽查者。那唤起梦的刺激的白天遗留的经验，是前意识的材料；这个材料在夜间睡眠时，受到潜意识以及被压抑的欲望和激动的影响；从而利用本身的力量，加上联想的关系，造成梦的隐义。这个材料在潜意识系统的支配之下，受意匠的经营，如压缩作用和移置作用，其经过的情况，连常态的精神生活即前意识的系统都无从得知，也难以承认"[③]。这就是说，隐意即本能欲望若以真实面目出现，就会被守门者、检查者打压回去，它只有通过化装才能进入意识，而且愈为伦理道德不允许，其化装程度就愈大。梦的最主要化装手段是象征。在弗氏看来，梦元素本身就是隐意的象征。由于这种象征意义是固定不变的，人们对它的解释一致，所以可以普遍应用于每个做这种梦的人。

以这种梦论为基点，弗洛伊德把创作活动视为文学艺术家的白

---

① 弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 170 页。
② 弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 88 页。
③ 弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 234 页。



日梦。他于1908年发表的论文《创作家和白日梦》，就是这方面的代表作。弗氏认为，白日梦是儿童时期游戏的继续，是人们成年后的游戏。这种从游戏到白日梦的转变，主要是驱动力变化引发的。对于成年人来说，做白日梦的驱动力是野心和性欲，这种白日梦与夜间睡梦一样，都是被压抑的本能欲望通过象征方式得到满足。在弗氏看来，创作家和白日梦者是一样的，其创作活动作为一种白日梦式的幻想同样是本能欲望通过象征渠道获得的满足。弗氏所说的创作家，主要是指那些以自我为中心的浪漫主义作家。他们在创作中或者通过主人公活动来表现自我的欲望，或者把"自我"分成若干"部分的自我"，分别通过主角和其他人物来表现其存在的矛盾冲突。即是说，文艺作品从人物到情节都是本能欲望的替代性满足。

为使其创作即白日梦论能被更多人接受，弗洛伊德也指出文艺创作与梦的某种区别。在他看来，文艺创作活动与普通人的白日梦不同之处，在于文学艺术家有一种升华能力，能用改变和伪装的办法使其利已主义的白日梦性质减弱一些，以达到社会可以接受的程度，并且能运用表现技巧在作品中造成"预感快感"和"有预感的想象"，以增强艺术感染力。于是，文艺的幻想世界便由私人的东西变成人们均可进入的场所，都能从中获得快乐和替代性的满足。

弗洛伊德从其梦论角度研究文艺创作活动的性质与特点，首次揭示出潜意识成分对创作活动的渗透，突出强调象征手法的运用对创作活动的重要作用，强调创作活动应具有梦幻般的感性色彩，对于文学艺术家来说确有不少启发。可是，从根本上说，他把创作活动等同于潜意识的白日梦，认为文艺创作是通过象征手段达到的本能欲望的替代性满足，就陷入了极端化、片面化的理论误区。我们认为，文学艺术作为审美的意识形态，是主观与客观、表现与再现、感性与理性、个人与社会、形式与内容等多种矛盾的对立统一。在文艺创作的审美心理活动不断展开的过程中，潜意识的成分，本能欲望的因素虽有渗入的可能性，需要审美心理学、文艺心理学加强这方面的研究，予以科学的把握，但从审美心理活动的整体来看，它们却不可能也不应该占据主导和支配的地位。这是因为，文学艺术既然是对社

会现实生活的主观能动的审美反映，当然应当内蕴着创作主体的理性认识，即文学艺术家对社会生活本质规律的深刻理解，对历史变迁和人生道路的深层把握和价值判断等。尽管这些显意识在审美表现方式上具有特殊性，需要通过形象性、情感性予以鲜明生动地具体可感地展现，但我们却不能因为这种特殊性就否认它们在文艺创作的审美心理活动中是不可缺少的重要组成部分，不能否认是它们而不是潜意识在支配和制约着其他心理活动。如果说只是肯定显意识而完全否定潜意识往往会对某些复杂的审美心理现象作为简单片面的判断的话，那么，只是肯定潜意识而全盘否定显意识则会把文艺创作引上非理性的歧途。

总之，弗洛伊德的精神分析理论是随着现代心理学研究的推进而产生的新方法。尽管存在着泛性论的缺陷，但它大胆突破传统文化观念设置的禁区，着重对人类心灵世界进行新的剖析，特别是对那些鲜为人知的本能欲望等深层心理进行开拓性探索，在生理与心理、潜意识与意识、感性与理性、个人与社会的关系等方面提出许多值得深入反思的问题，对哲学、人学、美学、文艺学等学科的发展产生了重大影响。认真分析、合理借鉴精神分析理论，吸收其精华，摒弃其糟粕，对文艺批评活动来说是会大有裨益的。应当注意的是，第一，文艺活动不只是一种个人心理活动，同时它还是一种社会活动，不能脱离人类社会实践的基础，脱离人性的社会历史的规定性，单纯从被压抑性欲本能的曲折性、变相性梦幻表现方面，从它的象征性、化装性满足方面，去分析文艺作品，去把握人物的心理活动。第二，由于心理学有自然科学成分，也有社会科学成分，在文艺批评活动中运用心理学方法，特别是运用精神分析方法时，就需要把哲学、人文社会科学方法和生理学、生物学方法结合起来，综合运用，这样才能对人类心理活动有全面的科学把握，而不至于把人所具有的动物性本能活动视为心理活动的本质，重陷弗洛伊德精神分析学说的理论误区。

第四节　原型论方法

瑞士精神分析学家卡尔·盖斯塔尔·荣格(Carl Gustar Jung,1875～1961),曾是弗洛伊德的学生和信徒。弗洛伊德也曾希望荣格继承其事业,进一步研究精神分析王国。因弗氏的器重与举荐,荣格于1911年任国际精神分析学会的第一任主席。后来,在"力比多"(Libido)实质等问题上,二人观点出现分歧。弗洛伊德认为力比多是性本能,荣格认为力比多是普通生命力,性本能只是其中一部分。由于这种原因,师生最后决裂。荣格辞去国际精神分析学会主席职位,退出学会,开始建构自己的以集体无意识为核心概念的分析心理学说。在这一学说基础上,他拓宽学术视野,借助文化学、人类学、神话学、民族学等学科知识,推出颇有影响的原型理论。荣格的主要著作有《精神分析学理论》、《寻找灵魂的现代人》、《现代悲剧面面观》、《心理的类型》、《潜意识的心理学》等。荣格的理论体系是在与弗洛伊德精神分析学说的对立中发展起来的,在某种程度上突破了后者许多局限与不足,具有一定积极意义。当然,荣格的理论体系也有其复杂性和神秘性,有其消极的一面。

一、集体无意识理论

荣格认为,无意识可分为个体无意识和非个体(或超个体)无意识两个层面。前者只能到达婴儿的最早记忆,由冲动、愿望、模糊的知觉及经验组成;后者则可追溯到婴儿出生之前,包括祖先生命的残留,其内容在一切人的心中都可找到,带有普遍性,故称为"集体无意识"。集体无意识是原始的,包括本能和原型。它以不明确的记忆形式积淀在人的大脑组织结构中,在一定条件下才能被唤醒和激活。

这就是说,集体无意识是在漫长的社会活动过程中形成的无数同类经验,经过代代相传,在某一种族全体成员心理上的沉淀。集体无意识之所以能够代代相传,是因为有相应的社会结构和种族心理

作为它的支柱。集体无意识与个体无意识截然不同，它不像后者那样可以归结为个人经验，为个人所获得。个人无意识主要是一些人们曾经意识到的东西，后来因遗忘或压抑而从意识中消失的内容；而集体无意识却从来没有出现在意识之中，也从来没有为个人获得。它们的存在完全是遗传的结果，是通过某种形式的继承或进化而来的，是由原型这种先存的形式构成的。集体无意识具有普遍的表现方式，从而能够组成超个人的心理基础。它普遍存在于每个人身上，在意识及无意识的层次上影响人的心理和行为。

集体无意识理论是对弗洛伊德个体无意识理论的发展，也是荣格的新发现和新创造，尽管集体无意识理论体系还带有一些注重遗传的模糊性和神秘性，但它毕竟把集体无意识的发生与原始时代的种族活动，与漫长的社会实践，与世代相传的文化继承初步联系起来，为意识的发生发展找到一个客观基础，确实能给人以新的启发。

二、原型理论

"集体无意识"是荣格理论体系的核心概念。他主张把人格结构分为意识、个人无意识和集体无意识三个层次。在他看来，无意识的内容不仅包括个人出生后经验过的东西，而且还有祖先经验过的东西。于是，他便从对无意识的研究转向对原始民族文化心理的探索和研究，并从中发现一些能够体现集体无意识的"原型"。原型是人类原始经验的集结，是难以计数的同类型经验在心理层面上的沉淀物。也就是说，集体无意识原型并非单纯由个人经验获得，它们是在人类漫长的社会实践中积淀起来的普遍精神。显然，荣格的集体无意识理论已经不只是心理学理论，还是一种文化学、人类学、神话学理论。由于荣格把集体无意识纳入人类实践活动的历史文化范畴，集体无意识从本质上说已经不只是生物性的，它们还是社会性的、历史性的、文化性的，这样一种内涵当然要比弗洛伊德的无意识理论要丰富得多，宽泛得多。

荣格常用"原型意象"来描述原型。原型属于无意识范畴，人们



的意识无从把握它，需要借助原型意象来理解它的存在和意义。在这个层面上，可把原型意象视为原型的象征性表现。也就是说，原型的无意识内容只能以意象的象征形式呈现给意识。在荣格看来，象征使意识处于激活状态，激活后的意识又把兴趣指向象征，并力求去理解它。可见，象征是能量转换者，有动力作用，也是意识塑造者，能促使心理去同化象征中的无意识内容。

荣格依据自身的分析与体验、临床观察与验证，提出了阿尼玛、阿尼姆斯、智慧老人、内在儿童、阴影和自性等原型意象。这些原型意象存在于每个人内心深处，影响其心理行为。阿尼玛是男人内心中的一种原型女性形象，是一种对女性的个人情结。男人关注她时，她会成长与发展，忽视她时，就会通过投射机制影响男人的心理与行为。这种原型意象能成为男人积极向上的促进者，也能成为男人堕落的诱惑者；阿尼玛是一种灵魂意象，男人往往会倾向于某个现实的女性，从她身上看到自己的阿尼玛。阿尼姆斯是与阿尼玛相对应的原型意象。他象征女人内心中的原型男性形象。被其阿尼姆斯占有的女人会失去很多女性色彩。能够辨析与关注其阿尼姆斯的女性，能从这原型意象中获得相应的积极力量；所谓阴影，是指隐藏于内心深处的无意识心理活动。阴影由受压抑的意识和尚未被意识所认识的部分组成，其中不少是让意识自我觉得蒙羞或难堪的内容，这些内容往往会被投射到其他人身上。意识到阴影才会给消除阴影提供可能，在这种意义上，觉察到阴影也还有某种积极意义；人格面具与阴影是相互对应的原型意象。人格面具是表现给别人看的自己。"Person"本来是指演员所戴面具，用来表示所扮演的角色，可是所扮演角色并不能等同于演员自己。人们往往会掩藏阴影，也会修饰与装扮自己的人格面具；所谓智慧老人，是指有关意义与智慧的原型意象。阿尼玛发展最高阶段的索菲亚形象，阿尼姆斯发展最高阶段的赫耳墨斯形象，在不同程度上都属于这种智慧老人的原型意象。这样一些原型意象会以不同形式出现在梦中，也可能会以其他象征形式出现在现实生活中。人们可以借助梦的解析来把握原型意象，也可以通过积极想象与原型意象沟通。

三、原型理论与文艺创作

与弗洛伊德用精神分析学解释某些文艺作品一样，荣格也注重用集体无意识理论和原型理论来解释一些文艺现象。荣格认为，“集体无意识”中的原始意象是文艺创作的源泉。象征性文艺作品中的原始意象，只能到集体无意识领域中去寻找。文艺作品的象征方式能使人看到或听到那些原始的意象或遥远的回声，从而在颖悟中形成联想和想象，让人产生美感。

在荣格看来，集体无意识的强有力因素是改变世界的动力，是培育科学文化的母体。从文艺创作领域来看，集体无意识才是创作活动的推动力量。任何文学艺术作品都是集体无意识的体现，这种体现与其说是艺术家个人心灵的回声，不如说是整个人类心灵的回声。正是这样一种人类心灵的秩序或结构，才把诸多个人经验和印象结构成美的形式。

荣格与弗洛伊德都注重梦幻研究。在荣格看来，有些梦境无法理解，是因为掺杂一些集体无意识原型，挟杂一些原始祖先观念的缘故。弗洛伊德多用孩童经验诠释某些无意识内容，荣格不是这样，他是用未来和目的来进行解释的。荣格还创立自己的性格学，把区分性格的外向性和内向性作为主要内容。他把性格细分为八个类型，每种性格类型都有不同的规定性。荣格认为，人有积极开拓精神，能以自己的行为展现主体性。这样一些理论探索，对文学艺术创作确有一定启示。

四、弗莱的原型批评

诺斯洛普·弗莱（Northrop Frye，1921～ ），美籍加拿大人，文学理论家，原型批评的代表人物。主要论著有《批评的解剖》、《同一性的寓言：诗的神话研究》、《顽强的结构：文学批评与社会研究》等。

弗莱试图从形式结构方面建构一个系统的文艺批评理论，认为



文学批评应当是完全可以被了解的科学，具有科学的一切特点。弗莱认为，在人文学科中，文学是中心科目，历史和哲学则位于它的两侧。倘若要系统研究文艺批评这门学科，就需要从历史学家和哲学家那里寻求事实和见解。于是，弗莱想到批评原则也许跟某种能帮助系统理解并不断扩大的中心模式有关。若能建构这种模式，批评原则就不会脱离中心。弗莱从欧洲小说一千多年发展中，从作品主人公与其他人物、环境在力量对比上的变化入手，概括出神话、罗曼司、高级模仿小说、低级模仿小说、嘲弄性小说这样五种模式，形成分析小说的“模式系统”。依据这种“模式系统”，弗莱主张批评家要努力寻找文学原型，这是因为每个诗人的创作虽有独特的形象，可是当诸多诗人使用同样形象时，便会形成一种原型的象征。在弗莱看来，探寻原型实质上就是一种文学上的人类学，从文学产生以前的原始社会的宗教仪式、神话传说和民间传说中，就可以了解到一些有关文学的情况，而那些伟大古典文学作品也存在着回复到原型意象的倾向。弗莱认为，文艺批评对原型的索求，需要文学的社会历史学家、文学的哲学家、思想史的研究家、文学的人类学家给予相应的帮助。但他强调，文艺批评的中心原型一经确立，上述各方面都应汇集到文艺批评上来。

弗莱认为，文学是由导源于神话和仪式的传统模式决定的。最新的作品与最旧的作品往往会具有同一模式，并会附有种种反复出现的原始意象、主题和情节。在他看来，神话是文学的结构要素，文学是移位的神话。神的出生、胜利、受难、死亡这一神话模式，与一日循环（黎明、天顶、日落、黑暗）、四季循环（春、夏、秋、冬）的模式是基本对应的，从而构成所有故事的原型，文艺作品不过是以不同方式讲述同一原型的不同部分和阶段。比如，喜剧的原型是神的出生，传奇的原型是神的恋爱，悲剧的原型是神的受难，讽刺的原型是神的毁灭，等等。进一步说，神话不只是文学故事的原型，而且也是欧美文学艺术演化循环模式的原型，即从喜剧转化传奇，再转向悲剧，最后转向讽刺。与此相关联，文艺作品中的主人公也从神变成超人的英雄，再变成普通人，最后沦为可怜虫或反英雄。整个文学艺术史就是

这样一种神话原则的不断演化、周而复始。我们认为，应当重视古代神话对文艺创作和文艺发展的影响，但是若把文学艺术史视为神话原型的不断演化和循环的历史，则是缺乏说服力的。

第四章　美学方法

第一节　中国化马克思主义美学方法

深入学习马克思主义经典作家关于人化自然、劳动创造美、现实美与艺术美关系等重要论述，把辩证唯物论与历史唯物论基本原理具体运用到美学研究领域中来，逐步形成中国化马克思主义美学方法。这种美学方法在文艺批评实践活动中得到广泛运用，便又渐渐转化为产生重大影响的文艺批评方法。中国化马克思主义美学方法主要包括美的本质论、审美反映论、现实美与艺术美关系论、美学观点与历史观点统一论等。

一、美的本质论

美的基本形态包括自然美、社会美和艺术美。文学艺术是对人类社会现实生活的创造性审美反映，是源于生活又高于生活的更为理想的美。在文艺批评活动过程中，经常涉及到美是什么的问题，所以对此不能不做比较深入的研究。美的本质问题是一个在美学史上论争了两千多年，至今仍然在继续研究和探索的重大课题。马克思主义经典作家虽然没有留下关于美的本质的专著，但在他们一系列重要论著中也曾提出过一些涉及美的本质的精辟见解，比如劳动创造美、自然的人化、人化的自然、按照美的规律造型、社会生活是文学艺术的唯一源泉等重要学术观点，这些宝贵思想文化财富是中国化

马克思主义美学的理论支柱。我国美学界、文艺界通过学习和运用辩证唯物论和历史唯物论基本原理，学习和运用马克思主义经典作家关于美、美感和艺术的一系列重要论述，结合美的创造实践和文学艺术创造实践，也曾先后提出过许多关于美的本质的学术见解，比如美是典型、美是直觉的表现、美的客观性和社会性、美是自由创造、美是和谐、美是意象、美是理想等，这些都为建构和发展中国化马克思主义美学和文艺学作出了积极努力。

我们认为，美是理想。美在理想的学术思想是中国化马克思主义美学的基本理论。在人类社会实践过程中产生的理想，是观念形态的东西。这种观念形态的理想再经过社会实践将自身对象化，则成为实现了的理想。这种实现了的理想是客观规律与长远目的高度融合的现实存在。这种内蕴着客观规律和长远目的高度融合的和谐自由关系的理想存在，就是美。美的本质是天人合一的和谐自由的理想关系，它包含着认识关系和功利关系，又不同于认识关系和功利关系，体现出真善统一的特色。天人合一的和谐自由的理想关系通过特定感性形式显现出来，就是具体的美的事物。美的事物，是感性形式与理想内涵的有机统一，它具有人类社会性、客观现实性、形象直觉性、精神功利性、和谐自由性、新颖独特性等基本特征。

1. 理想外化的两种基本方式和途径

理想的产生，体现的是由物质生产领域中的主体与客体统一关系向精神生产领域中的主观与客观统一关系的转化。理想产生于人类社会实践的摇篮，不同历史发展阶段上的社会实践会哺育出不同的时代理想，不同民族和阶层的社会实践也会培育出不同民族和阶层的理想。不同家庭环境、人生道路、职业岗位、文化修养、性格气质的人，社会实践活动千差万别，其理想追求当然也就会各具特色。不论是社会性的理想，还是个体性的理想，是普遍性的理想，还是特殊性的理想，都是内蕴着理性认识与长远目的和谐自由关系的观念形态，是一种面向未来的自由的精神图式。意识不仅能反映世界，而且能“创造”世界。意识的这种“创造性”一方面表现在能够在观念领域中创造出客观现实生活所没有的新事物的意象世界，另一方面表现



在意识对存在、社会意识对社会存在的能动的反作用，表现为新的意识、新的社会意识通过人类社会实践活动向新的存在、新的社会存在的转化。意识的这种“创造世界”的能力，在理想观念表现得尤为突出。它不但借助创造性想象活动建构起超越现实世界和历史世界的未来世界，而且还由于意志目的的存在，它具有强烈要求将自身外化到对象世界中去的内在张力。

所谓理想的外化，就是理想的对象化和客体化。理想的外化有两种基本的方式和途径，一是物化的方式和途径，即理想借助物质生产实践活动的方式和途径外化，将自身对象化到被选择和被改造的客观现实世界中去，使之成为客体化了的物化了的内蕴着人类理想的物质现实存在。二是物态化的方式和途径，即理想借助精神生产实践活动的方式和途径外化，将自身对象化到由时间形式、空间形式、语言形式、色彩形式、音响形式、线条形式、形状形式、光影形式、姿态形式、动作形式等建构而成的特定物态化形式结构中去，使之成为客体化了的物态化了的蕴含着人类理想的精神现实存在。

先说第一种理想的外化形式，即理想借助物化的方式和途径将自身对象化。理想的物化体现的是由精神生产领域主观与客观统一关系向物质生产领域中的主体与客体统一关系的转换，而这一转换的桥梁就是人类社会实践。社会实践是理想的母亲，它不仅能赋予理想以生命，而且能给理想穿上或者是精神形式的“服装”，或者是物质形式的“服装”。在物质性的社会实践过程中，理想作为人的本质力量的核心，统率着理智力量、意志力量、想象力量、感知力量、情感力量、欲望力量等其他的本质力量，支配着群体的或个体的人的体能力量，对客观世界展开感受、认识、选择和改造活动，而这一切活动都是在理想的光照之下进行的。特别是重在对客观现实进行变革和改造的实践活动中，往往都是按照理想图式的根本要求，按照为实现特定理想而制定的相应规划、方案、举措来进行的。正是在这种以理想作为灵魂和导师的社会实践活动中，对象世界的内在性质和外部形态都发生了巨大的变革，它以过去没有的完全新颖的物质结构形态肯定着理想，成为理想的物化形式，成为理想的现实存在，成为实现

了的理想，成为现实美的形态。

再说第二种理想的外化形式，即理想借助物态化的方式和途径将自身对象化。所谓物化，是指精神的东西真正转化为物质的客体存在。这种物化存在的物质结构形态中虽然内蕴着对象化了的精神内容，但是从本质上说它已经不是精神，不是意识，而是主体可以通过特定感官直接感受得到的物质的实体。物态化与物化之不同在于，它是精神的东西借助物质的外壳来传达自身，传播自身，使自身变成只是具有物质外表形态的客观存在，而非真正变成物质的客体存在。经过精神生产实践活动的模铸，这种物态化了的存在虽然已经具有了感性具体的时间形式、空间形式、语言形式、色彩形式、音响形式、线条形式、形状形式、姿态形式、动作形式、光影形式等物质性的外在形式结构，可是它从本质上说却仍然是精神，是意识，而不是物质的实存。理想的第二种外化方式，就是这样一种物态化方式。在精神生产实践活动过程中，它借助富有形象性、情感性、想象性的时间形式、空间形式、语言形式、色彩形式、音响形式、线条形式、形状形式、姿态形式、动作形式、光影形式等，将自身形象具体地传达出来，使之成为艺术的典型或意境。

2. 美的本质定性

第一，美是主体与客体对立统一的理想关系。

理想或者是借助物化的方式和途径将自身外化为物质性的客体存在，或者是借助物态化的方式和途径将自身外化为具有物质外壳的客观存在。不论是这种物质性的客体存在，还是这种物态性的客观存在，它们有一个共同的本质，那就是都有能动把握客观世界本质规律和发展趋势的理性认识与符合人类全面发展要求的长远目的对立统一的理想关系。在一般社会实践活动中存在的主体与客体、人与自然、感性与理性、形式与内容、现象与本质、自由与必然等多种对立统一关系，在这里集中表现为理性认识与长远目的互渗整合的辩证关系即理想关系。我们把蕴含着和谐自由的理想关系的物质性客体存在，称为“现实美”；把蕴含着和谐自由的理想关系的物态性客观存在，称为“艺术美”。

无论是现实美还是艺术美，它们都是美的感性现象形态，无不具有美的普遍本质即理性认识与长远目的辩证统一的理想关系。美的感性现象形态是本质化了的现象形态，美的普遍本质是感性现象化了的普遍本质。美的现象形态的本质化，是说美的感性现象是不能完全离开它的普遍本质而独立自在的；美的普遍本质的现象化，是说美的普遍本质同样也不能抛开其感性形态而孤立独存。理性认识与长远目的辩证统一的和谐自由的理想关系，既可以通过概念的形态外化为表述理想内容的科学理论，也可以借助感性的物化手段或物态化手段外化为现实美或艺术美。通过概念、判断、推理、分析、综合的逻辑手段来表达关于理想的相关内容，主要是透过各种感性具体的理想现象去理解理想的普遍本质，发生和发展的规律，主体理想与社会环境、历史环境、文化环境的关系，以建立关于理想的科学理论体系。这样一种关于理想的理论阐释，基本上是诉诸主体理智的认识，而不是诉诸主体的情感体验，所以它属于科学认知的范畴，而不属于美的范畴。只有通过物化或物态化的方式和途径来外化自身的理想关系，才能构成美的普遍本质。即是说，只有当这种和谐自由的理想关系像镜中花、水中月、盐溶于水那样蕴含于感性具体的物化形式或物态化形式之中，形成水乳交融、密不可分的有机整体时，才能形成美的存在，这种和谐自由的理想关系也才会成为美的普遍本质。

作为美的普遍本质的理想关系，与认识关系、伦理关系一样，都是在人类社会实践过程中产生的主体与客体对立统一的辩证关系。它们都以社会实践为基础，都具有自由的性质。这是它们认同的方面。可是，又不能将它们完全混同起来。认识关系的自由是主体对客观必然性的掌握，是一种偏向于理解客体对象本质规律的自由，是一种重在求真，追求真理的自由。这种自由主要表现为在认识性社会实践活动中冲破了感性现象的羁绊，争脱了偶然性的束缚，排除了随机性的干扰，理解了客观对象的内在本质，把握了事物发生发展的规律，能够给人以理智的释放趋向于无限的快感。伦理关系的自由是主体对人与社会关系、人与人关系、人与自身关系的自觉把握，是一种偏向于实践关于人际关系的行为规范和活动准则的自由，是一

种重在求善，追求直接现实性的道德行为圆满的自由。这种自由主要表现为在伦理性社会实践活动中克服了极端个体行为的偏激性和狭隘性，摆脱了极端群体行为的凝固性和僵化性，实现了个体利益与群体利益在行为活动领域中的一体化，能够给人以实践理性得到肯定，意志目的得到直接现实性实现的快感。而理想关系的自由既是主体对客观世界的本质规律特别是对其发展趋势的自觉掌握，又是主体对符合人类全面发展要求的更具有长远性、未来性的功利目的的主动追求，是一种主体与客体、人与自然、规律与目的、现实与未来高度统一的自由。这种自由主要表现为在面向未来的创造性社会实践活动中，将真和善、认识自由和伦理自由纳于自身，又超越了真和善、认识自由和伦理自由，是一种更富有把握未来发展趋势和实现长远目的特色的自由。它重在求美，追求趋向于无限的想象自由和趋向于绝对的情感自由，能够给人赏心悦目、心旷神怡的享受性快感。

第二，美是和谐自由的理想形式。

美的普遍本质是借助感性现象显现出来的和谐自由的理想关系。在大千世界中，美的现象尽管纷纭复杂，千变万化，但是其中无不内蕴着这种美的普遍本质。这是从现象与本质这一对哲学范畴的角度，对美的现象与美的本质关系所进行的解说。如果从客观存在的美的具体事物角度来看，每一个美的具体事物可以说都是美的形式与美的内容的统一。这些具体事物的美的内容，都是具有普遍性和一般性的美的本质的特殊性表现和个别性表现。所以，对美的现象与美的本质关系的宏观把握，具体到微观上就表现为美的形式与美的内容的关系。美的现象与美的本质的关系，与美的形式与美的内容的关系，有联系又有区分。在这里，我们将美的现象与美的本质、美的形式与美的内容统一起来分析，主要是从其统一性角度来考虑的。

无论是从美的本质与美的现象层面上看，还是从美的形式与美的内容层面上看，美都是和谐自由的理想形式，是蕴含着主体与客体、人与自然、规律与目的、现实与未来高度统一的理想关系的感性形式。我们说，美的本质是和谐自由的理想关系，只是从现象与本质

的关系角度对美的本质所进行的理性分析。这样一种关于美的本质的界定，只有在思维具体的意义上才能把握。实际上，现实生活中的美的存在都是感性具体的，而不是空洞抽象的。就是说，美的事物都是现象与本质、形式与内容的统一体，离开美的形式、美的现象，美的内容、美的本质就不复存在；反过来也一样，离开美的内容、美的本质，美的形式、美的现象也不复存在。美的现象、美的形式之所以具有美的属性，，根本原因在于它蕴含着美的本质、美的内容；美的本质、美的内容之所以成具有美的价值，根本原因也在于它是通过美的现象、美的形式显现出来的和谐自由的理想关系。

美的本质，作为和谐自由的理想关系，只有存在于客观存在的形象具体的感性形式之中，它才能成为美的本质，而不是别的什么本质。即是说，它自身作为美的本质的定性，是在与其感性形式须臾不可分离的关系和联系中获得的。倘若没有相应的时间形式、空间形式，没有相应的色彩形式、线条形式、块面形式、形状形式、音响形式、动作形式、姿态形式、光影形式等，这种赤裸裸的“本质”就只能存在于抽象思维领域，而不能存在于生动具体的感性形象领域。这种关于理想的抽象本质作为理性思维的成果，可以借助概念形式传达出来而成为关于理想的科学理论，具有真理的价值，但它不可能具有诉诸人类想象领域和情感领域的美的价值。美的本质与美的现象是统一的，没有先于感性现象而存在的本质，也没有先于本质而存在的感性现象。所谓存在先于本质，这是一种一厢情愿的非科学论断。世界上哪有先于本质而存在的感性现象？哪有先于和谐自由的理想关系这种美的普遍本质而存在的美的现象？肯定是没有的。人们看到的，都是借助特定感性现象表现出来的特定本质，都是通过形象具体的感性形式显现出来的美的本质。正是因为这种和谐自由的理想关系是通过相应感性形式展现出来的，它才成为美的现象本质而不是别的什么现象的本质。

反过来看，美的形式之所以具有美的价值，也是因为它是蕴含着和谐自由的理想关系的形式，而不是别的什么形式。美的形式与一般形式的差别就在于，它以其形象具体性、想象创造性、独特新颖性，

体现出对美的本质即和谐自由的理想关系的肯定，而一般形式则不带有这样一种性质。凡是具有审美价值的事物，无不将其蕴含着的和谐自由的理想关系呈现于其感性形式之中，自然美领域、社会美领域中的事物是如此，艺术美领域中的事物亦如此。自然美是借助形象生动的自然形式来显现和谐自由的理想关系；社会美是凭借感性具体的社会形式来表现其蕴藏的和谐自由的理想关系；艺术美则是通过更为集中、更为鲜明、更为典型的具体可感的艺术形式来表现其深层的和谐自由的理想关系。比如，在社会生活领域中，科学理想、道德理想、政治理想、宗教理想等都是一些常常见到的理想关系。作为理想，它们与作为美的普遍本质的理想关系确有联系。无论是科学理想、道德理想，还是政治理想、宗教理想，它们都具有面向未来、追求发展、渴望超越的品格，这与作为美的本质的和谐自由的理想是一致的，认同的。如果它们通过具体可感的形象形式显现出来，便成为相应的美的存在，即科学领域、道德领域、政治领域、宗教领域中的美的存在。就是说，它们本来的理想关系在与特定具体形式的融合中已经成为形式化了的具有美的特质的理想关系，成为蕴含于科学美、道德美、政治美、宗教美之中的和谐自由的理想关系。例如在科学领域中那些更为高级的航空航天器、宇宙空间站的设计，高科技电动列车、磁悬浮列车的创造，高速公路、立体交叉桥的建设，多功能电子计算机的创造及其广泛应用，电子工业、信息产业领域新的高精尖产品的制作，脑电图机、心电图机、B超机等新型医疗设备的创制，遗传工程应用研究和克隆技术的运用，以及环境保护科学研究成果的应用等，它们引人注目的独特新颖的感性形式中无不蕴含着和谐自由的理想关系，因而具有美的属性和价值。

可是，科学理想、道德理想、政治理想、宗教理想与美的事物中的和谐自由的理想关系毕竟也还有些不同之处，不能简单等同。这是因为科学、道德、政治、宗教等领域中的理想关系并不都是通过感性具体的形象形式表现出来的。在许多情况下，它们往往是借助于公式定理的方式、抽象说教的方式、理性灌输的方式、教义宣讲的方式等来传达的，主要是诉诸抽象性思考、规范性要求、强制性规定、信仰

性约束。比如,科学领域中的理想作为人类对科学事业未来发展的预想和展望,在许多情况下是运用抽象思维方式来进行理性预测的。它通过概念、判断、推理,借助公式、定理、归纳、演绎等来展望关于科学事业动态运行的前景,来建构关于科学未来发展的理论体系。由于整体上偏重理性思索,缺乏感性形式,人们往往难以进行审美把握,所以它们主要是具有科学认知价值,而少有审美的价值和意义。

如果说在自然美领域、社会美领域、艺术美领域中,美的形式与美的内容的关系还比较容易理解。那么,形式美呢?它是不是同样蕴含着和谐自由的理想关系呢?我们的回答是肯定的。自然美、社会美和艺术美所包含的美的内容,即和谐自由的理想关系,与其感性形式之间虽然水乳交融,密不可分,可是人们凭借理性思维还可进行某种解析。这种解析,对于形式美来讲,则要困难得多。在形式美领域,美的内容已经完全融化到美的形式之中,即是说它的形式是内容化了的形式,它的内容是形式化了的内容,人们的理性思维似乎已经难以将其形式与内容完全分开。形式美是从自然美领域、社会美领域、艺术美领域中诸多美的具体形式中抽取出来的,与自然美的形式、社会美的形式、艺术美的形式相比较,它更有普遍性、一般性、法则性、相对独立性和历史稳定性。形式美从表面上看似乎其内部并不具有和谐自由的理想关系,美的属性只是属于形式自身,而与内容无关,其实它的这种形式本身就潜伏着某种带有普泛性的美的内容,或者说它自身就是理想化了的形式,就是形式化了的和谐自由的理想关系。

第三,美是真善统一的理想存在。

美的本质是主体与客体、人与自然、感性与理性、形式与内容、规律与目的高度统一的和谐自由的理想关系。美是和谐自由的理想关系的感性显现。这种关于美的普遍本质的规定,以及关于美的具体事物的规定,都说明美是一种客观现实性存在,是在感性形式中蕴含着和谐自由的理想关系的现实存在。理想在物质性社会实践活动过程中产生时,本来是观念性的、精神性的,可是,当它借助物化形式或物态化形式将自身传达和显现出来时,它已经成为一种不以人的意

志为转移的对象化、客体化了的现实存在。尽管凭借物态化形式传递的理想从根本上看也还是具有精神的、观念的实质，但是它由于具备了物质性的外壳，同时也就具有了对象性的客观现实的性质，与那种只是存在于主体心灵中的纯粹精神性、观念性的东西有质的不同。

由于理想是既符合客观世界本质规律和发展趋势，又符合人类社会历史进步要求的长远目的和未来图景，所以它具有超前性、超常性、超越性，具有动态性、发展性、未来性，具有自由性、想象性、创造性，这当然是不言而喻的。理想的本性既然是在超越性、创造性和未来性方面，可是它的外化形式又具有指向当前的客观现实性，这样会不会形成矛盾？我们认为，理想的本性与其外化形式之间既有对立性，又有统一性。二者的对立性表现在，理想作为人的核心本质力量，它的本性要求主体在社会实践活动过程中不能停留在当前的程度和水平，它呼唤突破、超越和奋进，它疏离和厌弃平庸、重复与模仿，它要求在主体与客体、人与自然、规律与目的、必然与自由、现实与未来的矛盾关系中将人类社会实践活动不断推向新的层次和高度。从它的角度来看，“天地之大德曰生”的易理乃是亘古不变的真理，一切皆变，一切都在转化，一切都在流动。人类要想在自然竞争和社会竞争中获得自主权、主动权，就必须认清宇宙自然的本质规律和发展趋势，把握住社会历史发展进步的方向，以便能够比较准确地预见未来，以实现符合人的全面发展要求的长远目的，即实现能够超越现实、提升现实、升华现实的理想。而理想的外化形式，是一种物化形态或者物态化形态的事物。它一经问世，就是以一种相对静止的客观现实形态存在着。尽管它在发展水平方面超越了历史上的和现实生活中的同类事物，或者是在填补空白方面创造了历史上或者是现实生活中从来没有的独特新颖的事物，在当前的人类生活的特定领域中保持着领先的、超常的水平，但是它毕竟受到对象化、客体化后来自时间和空间条件的限制，呈现为相对静止的形态。理想的趋动本性要求突破其外化形式的相对静态性，沿着趋向于无限的方向发展，而理想外化形式的趋静性则要求理想的本性保持相应的历史阶段性和社会具体性，趋动的理想本性与趋静的理想外化形式之

间的确形成了相互对立的矛盾状态。

理想本性与理想外化形式的矛盾对立性又不是绝对的，而是相对的，是二者统一关系中的对立性。它们互相以矛盾的对方作为自身存在的条件，并在一定条件下相互转化。即是说，理想本性的趋动性是相对的趋动性，是具有历史阶段性和社会具体性的趋动性，而不是可以脱离历史环境、社会环境、文化环境的绝对趋动性；理想外化形式的趋静性，也是相对的趋静性，是以缓慢的量变形式出现的趋静性，而不是绝对的永恒的静止性。理想的趋动本性总是在维持其历史阶段性和社会具体性的同时，保持着它那颗要求变革、进取、创新的骚动不安的心灵。它并不是完全消极地去适应历史阶段性和社会具体性的规定和制约，而是通过适应历史阶段性和社会具体性的方式和途径去主动积极地迎接自身的演进，去欢呼新的理想的到来。理想外化形式的趋静性也只是为维持理想的历史阶段性和社会具体性而存在的趋静性，它以自身特有的时间形式和空间形式，以及特定的音响形式、色彩形式、线条形式、动作形式、姿态形式、光影形式等，将相应历史阶段上的、特定社会环境中的具体理想固定和确证下来，使之成为人们可以直接感受和理解的对象化、客体化了的具体理想。可是理想的趋动性又在不停地向它发起冲击，使它的这种相对趋静性受到挑战，使它也不能不随着理想的趋动性脉波而发生相应的变化。随着社会历史的变迁，人类理想也在不断运动和发展。在社会实践活动基础上，理想借助自运动、自组织、自发展，以扬弃旧理想、创造新理想的方式不断超越自己、提升自己。一般说来，不同的社会历史阶段有不同的理想，一个社会历史阶段被另一个社会历史阶段所取代，前一社会历史阶段上的理想也会被后一个社会历史阶段上的理想所代替。当特定社会历史阶段上产生的理想得到实现时，它就转化为当前的现实；这种新的现实继续向前发展，形成新的社会历史发展阶段，在新的社会实践活动中又会有新的理想产生。现实推涌出理想，理想转化为现实，理想与现实的相互转化，推动着人类历史的前进。在这种意义上，可以说人类社会历史的动态发展过程就是一个理想与现实相互转化的过程，是一个不断追求自由，追求和

谐,追求主客一体、真善统一的理想的过程。

我们说,美是理想的形式,美是理想的现实存在,并不是说现实生活中的一切都是美的,都是理想的存在。当理想借助物化形式或物态化形式肯定自身,对象化、客体化为现实存在时,它们只是大千世界中的一部分,只是人类社会生活中的一部分,而不是自然界中的全部,也不是人类社会生活中的全部。不论是在自然界还是在人类社会,万事万物,都是形形色色的错综复杂的存在,有真善美的事物,有假恶丑的事物,也有不真不假、亦真亦假的事物,不善不恶、亦善亦恶的事物,不美不丑、亦美亦丑的事物。美之所以为美,就是因为它蕴含着真与善,是客观世界的本质规律、发展趋势与主体从事的社会实践长远目的的统一,是和谐自由的理想关系的感性显现,是人类理想的现实存在形式。与自然界中的那些不具有审美价值的事物相比,与人类社会生活中那些不带有审美属性的事物相比,美的事物是一种出类拔萃的事物,超群脱俗的事物,独特新颖的事物,面向未来的事物,不同于众的事物。虽然它们是现实生活中的一部分,但是它们是超越一般事物的具有肯定价值的特殊事物。随着社会实践活动的进一步展开,人们对未来发展的要求向更高层次提升,现实生活中的美的事物即理想性存在便有可能向一般事物转化,理想性、超越性、创新性的淡化和消失,会使美的属性和价值随之淡化和消失。这时候,人们便会产生新的变革现实的要求,推出新的理想,去追求新的美的生活。

当然,有些美的事物具有历史的稳定性和相对的永恒性,在一个相当长的历史时期中保持着领先的、优秀的地位。它们之所以具有这样一种超越时间和空间的性质和能力,归根结底是由其内部蕴含着的和谐自由的理想关系具有历史的稳定性和时空的广延性制约的。而这种和谐自由的理想关系的历史稳定性和时空广延性,又是与它得以产生的经济基础和上层建筑的相对稳定性联系在一起的。许多历史上产生的美的事物,如我国上古神话和古希腊神话,至今仍具有难以磨灭的艺术魅力和永恒的审美价值,它们以神秘幻想形式展开的追求天人和谐、主体自由的理想光辉竟然能够辐射到当今的



现实生活中来，不能不令人称奇。历史是过去的现实，历史上的美一般说来是已经成为过去的理想存在。历史上的美所包含着的当时人们在社会实践活动中建构的理想，对于今天人们的社会实践活动仍然具有一定借鉴意义。当今社会现实生活中的美，是目前社会实践活动中产生的和谐自由的理想关系的感性显现，是一种超越历史上的同类事物、也超越同一时期的同类事物的指向未来的新生事物。有时候，一种新生事物的美只是被少数人接受，不一定马上被大多数人感知和体验，这是因为它所蕴含的理想在现阶段只是处于萌芽状态，尚不具备在更大时空范围内生长发育的条件。可是，由于这种和谐自由的理想关系代表了人类社会生活未来发展的趋势，符合人的全面发展的历史要求，所以一旦时机成熟，它就会以不可阻挡的生命活力，在更为广阔的生活时空中成长壮大起来。这样一种美，是更有发展前途的美，是属于未来的富有青春魅力的美。任何一种客观存在着的美都有其发生发展的过程，也有其逐步走向淡化和消亡的过程。它与其包含着的理想关系在不同社会历史阶段上的兴衰际遇是联系在一起的。美与非美、美与丑的对立与转化，生动地表现出理想与非理想、理想与反理想的矛盾对立与相互转化。正是在与非理想、反理想的矛盾撞击中，符合客观世界本质规律、发展趋势和人类社会历史进步要求的和谐自由的理想关系才得以产生，正是在旧理想与新理想的矛盾冲撞中，新的理想才得以在扬弃旧理想的过程中发展自身。与其相对应，在创美和审美领域中，美也是在与非美、与丑的矛盾撞击中成长发展的，新美同样是在克服和扬弃旧美的过程中为人们带来新的心灵愉悦和精神享受的。

总之，美是内蕴着由主体与客体、人与自然、规律与目的、现实与未来高度统一而形成的和谐自由理想关系的现实存在，美是理想的存在形式。随着人类社会实践活动不断向纵深推进，主体与客体、人与自然、规律与目的、现实与未来对立统一的和谐自由的理想关系也在不停地向更高层次提升。不同社会历史阶段上有不同的人类理想追求，自然也就会产生不同的美的形态。理想既有相对的恒定性，亦有变易性，与此相应，蕴含着和谐自由理想关系的美的特定形态，同

样具有在很长历史时期中魅力永驻的恒定性，具有不断冲击这种恒定性的以新美取代旧美的变易性和发展性。

二、审美反映论

审美反映论是对审美主体与审美对象之间反映与被反映辩证关系的理论概括。审美反映论认为，审美对象是不以审美主体的主观意志为转移的第一性的客观存在。它是在人的本质力量对象化的漫长社会实践中产生的真善统一的理想存在。审美对象具有人类社会性、客观现实性、形象具体性、情感激发性等特点。审美主体是在人类社会实践特别是审美实践中形成的具有审美能力的人。由审美主体与审美对象的反映与被反映关系构成的审美反映活动，是一种具有人类社会性、主客统一性、形象直觉性、情感愉悦性、想象自由性等的文化心理活动，是一种无目的而又合目的（在审美反映中没有直接的物质的实用功利目的，却有长远的精神的社会功利目的）、不借助于概念又趋向于概念（在审美反映中不借助于理性概念进行抽象思维，却又借助直觉方式潜在地符合着客观规律）的文化心理活动。可以看出，审美反映论的上述内容是在辩证唯物论和历史唯物论基本原理指导下，把辩证唯物论的能动反映论具体运用到美学、文艺学研究领域中的结果。在这个意义上，可以说它是辩证唯物论的能动反映论的特殊形式，是具有审美特质的辩证唯物论的反映论。新时期以来，因受某些外来美学、文艺学思潮的影响，有的论者盲目崇拜“自我表现论”，对审美反映论不感兴趣，甚至把审美反映论与旧唯物论的反映论错误地划上等号，这是因为他们对审美反映论的哲学根基——辩证唯物论的能动反映论不甚了解造成的。

作为审美反映论的哲学根基，辩证唯物论的能动反映论与旧唯物论的消极反映论存在着根本区别。在辩证唯物论产生之前，旧唯物论的反映论认为，主体对于对象的反映活动是一种类似照镜子一样的消极、被动、刻板、直观的反映活动。它只能反映、摹仿客观现实对象的外在现象，不可能达到对客观现实对象内在本质规律的把握。



辩证唯物论的反映论吸收了旧唯物论的合理内核，比如认为被反映的客观现实存在是第一性的，反映主体对于被反映对象的反映活动是不能离开被反映对象而存在的，在反映活动过程中形成的社会意识只能是第二性的精神存在。更值得注意的是，辩证唯物论的反映论克服了旧唯物论的反映论的缺陷，把反映论提升到一个崭新的哲学层次。比如，辩证唯物论的反映论认为，主体与对象之间的反映与被反映活动是一种人类社会实践活动。由于社会实践活动是人的本质力量对象化活动，是具有创造性、超越性、自由性的人类活动，与此相关联，主体与对象之间的反映与被反映活动就不能如旧唯物论所说的那样是一种消极的被动的刻板的直观的反映活动，而应是一种积极的能动的具有创造性、超越性、自由性的反映活动。辩证唯物论的反映论在强调被反映者具有不以人的意志为转移的客观现实性的同时，也高度重视反映者的主体性，认为反映者具有在漫长社会实践中形成的能够透过被反映者的外在现象把握其内在联系的本质力量，从而使反映活动不停留于被反映者的表面，通过集中、概括和升华，能够对被反映者的本质规律进行不断深入的反映与认识，这就从根本上突破了旧唯物论的历史局限。

作为审美反映论的哲学基础，辩证唯物论的能动反映论与客观唯心论的摹仿论也有质的不同。客观唯心论的摹仿论从根本上颠倒了物质与精神的关系，颠倒了摹仿者与被摹仿者的关系，它把“理念”这种精神实体视为先于物质世界而出现的独立自在的神秘存在。它一经产生，便天马行空，自运动，自发展，完全超出万物之上。从客观唯心论的摹仿论来看，只有精神性的理念才是第一性的，作为物质世界的自然不过是对这种独立自在的理念的摹仿，是理念的影子。文学艺术作为对自然的摹仿，相对于理念来说，就更是影子的影子了。辩证唯物论的反映论与客观唯心论的摹仿论在高度重视反映主体、摹仿主体的主体性方面虽有相通之处，可是在何者为被反映者、被摹仿者，何者为反映者、摹仿者，是物质第一性，还是精神第一性的问题上存在着尖锐的原则性对立。辩证唯物论的反映论把被客观唯心论的摹仿论颠倒了的物质与精神的关系再颠倒回来，认为物质是第一

性，精神是第二性的；存在是第一性的，意识是第二性的；社会存在是第一性的，社会意识是第二性的；精神性的东西，只能是对物质性东西的反映；认为是存在决定意识，社会存在决定社会意识，而不是相反；意识、社会意识也具有相对独立性，对存在、社会存在具有相应的反作用；认为意识、社会意识不仅能反映世界，而且能“创造”世界，能依据在反映客观现实世界过程中所获得的基础材料，凭借联想、想象和幻想活动，创造出源于现实又超越现实的新世界来。所以，辩证唯物论的反映论是一种能动的反映论，是一种能在反映、摹仿过程中进行新创造的具有超越性、自由性的反映论。

正因为辩证唯物论的反映论是一种积极的能动的注重创造性、超越性、自由性的反映论，它与审美主体渴望用新的感知、新的情感、新的认知、新的想象来把握审美对象的内在要求相契合，与审美活动偏重运用形象思维方式进行，而形象思维又特别注重意象或意象系列的新构思、新创造的特点相符合，所以它才会被审美主体自觉运用到审美实践中来，特别是运用到文学艺术创作的实践活动中来，从而成为具有审美特质的能动反映论，即审美反映论。辩证唯物论的反映论是一种哲学反映论，这种哲学反映论作为对主体与对象之间反映与被反映关系的哲理概括，既能被运用到偏重形象思维、偏重感性把握的审美实践领域特别是文学艺术创作实践领域中来，转化成具有审美特殊性的审美反映论，也能被运用到偏重抽象思维、偏重理性把握的自然科学和社会科学研究领域中来，成为具有认知特殊性的科学反映论。由于审美反映活动与科学反映活动并不是完全对立的，它们也可以相互渗透，从而呈现出某些相通之处，或相似之点，比如二者都需要丰富的想象力，都存在着直觉、灵感的活动空间，审美活动往往会潜伏一些理性认知成分，而科学活动也需要以某些感性形象作为辅助性的研究手段等，但是审美反映活动与科学反映活动毕竟是性质不同的两种反映活动，前者主要运用形象思维方式，基本上按照生活逻辑或情感逻辑进行，而后者则主要是运用抽象思维方式，基本上按照理性认知的逻辑进行。由此可见，辩证唯物论的能动反映论不只是审美反映论的哲学基础，它也是科学活动反映论的哲

学基础。辩证唯物论的反映论与审美反映论、科学活动反映论是普遍与特殊的关系，审美反映论、科学活动反映论都是辩证唯物论的能动反映论这种哲学反映论的特殊形式。

三、现实美与艺术美关系论

美的基本形态包括自然美、社会美和艺术美三种。自然美和社会美都属于现实美的范畴。如何把握现实美与艺术美的辩证关系，是美学研究和美学批评中的一个特别重要的问题。马克思主义经典作家认为，艺术美源于社会现实生活，又高于社会现实生活，它是一种高于现实美的更为理想的美。这一看法正确地解决了文学艺术与社会生活的关系，是对现实美与艺术美辩证关系的科学把握。

毛泽东说："一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。"①社会生活本质上是实践的，强调社会生活是文学艺术的唯一源泉，实质上就是说文学艺术根源于人类社会实践，人类社会实践是美的创造的基础，也是艺术美得以产生的源泉。经典作家对于艺术根源的这一质的规定，与那些在艺术根源问题上所主张的神灵恩赐说、巫术说、游戏说、绝对理念运行阶段说、心灵表现说等从根本上划清了界限。就是说，文学艺术并不是从天上掉下来的，它是在人类生存和发展的生活实践沃土上生长出来的绚丽多彩的精神花朵。作为艺术创作的原料，人类生活无比丰富生

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年版，第 860 页。

动,是一座取之不尽、用之不竭的矿藏,可是它毕竟是自然形态的东西,是粗糙的东西,还不可能满足人们更高的审美需要。正因为如此,艺术美,作为更理想的美,才以其高于现实生活,高于自然美的品格,在更高层次上美化着人类的社会现实生活。毛泽东说:"人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉,虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容,但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢?因为虽然两者都是美,但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。"[①]经典作家关于艺术美高于人类社会现实生活,也高于现实美的这一根本看法,与美学史上的摹仿说有质的不同。从柏拉图,到亚里士多德,到车尔尼雪夫斯基,都在强调文学艺术的本质是摹仿。柏氏认为艺术是对理式世界的摹仿,是影子的影子,远远不如理式世界那么高尚真实。亚氏认为艺术是对自然的摹仿,是自然的摹本。车氏又向前推进一步,认为艺术是自然的苍白摹本,自然美高于艺术美,只有在看不到特定自然美情况下,人们才不得不接受作为自然美替代品的艺术美。摹仿说尽管在西方美学史和艺术发展史上颇有影响,为艺术的发生奠定了客观现实的基础,有合理之处,可是从整体上看,却因为其看不到主体意识的能动性质而失之偏颇。经典作家关于艺术美源于人类现实生活,又高于人类现实生活,是一种高于现实美的更为理想的美的根本看法,辩证地解决了艺术与现实生活的关系问题,科学地分析了艺术根源的问题。

艺术美之所以高于现实美,是因为它是艺术家在人类社会现实生活基础上的理想创造。艺术家对人类现实生活的审美把握并不是一种机械摹仿,而是一种主观能动的把握。艺术家总是按照自己的审美心理结构,特别是按照自己的美的理想来观察、体验、选择、概括生活,并在这样一种能动把握社会现实生活的同时,深刻表现主体自身的内在情感、审美理解、意志目的、愿望追求等。所谓美的理想,它

① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,载《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1991年版,第861页。

是艺术家在长期创美实践活动和审美实践活动过程中形成的，既符合客观世界的本质规律和发展趋势，符合文学艺术自身的本质规律和发展趋势，又符合人类全面发展的进步要求，符合艺术家自身的艺术个性和艺术追求的长远目标，是主体与客体、人与自然、规律与目的、感性与理性、再现与表现、内容与形式等辩证统一的和谐自由关系的图式显现。作为一种具有创造性、超越性的想象活动，它始终融合在艺术创作的整个过程之中。夏夫兹博里、哈奇生所谓内在感官，内在的眼睛；卢卡契所谓内在的图式等，如果去掉其神秘成分，那就是美的理想。艺术家所具有的美的理想，就是他能动选择、体验、集中、概括人类社会现实生活的内在的眼睛。不同的艺术家，由于主观条件与客观环境不同，其理想追求必然会有差异，会有不同的精神个体性形式。有些艺术家的美的理想偏重在客观再现方面，有些艺术家的美的理想偏重在主观表现方面，有些艺术家的美的理想偏重在艺术传达方面，偏重在艺术的物态化形式方面。就是在对客观再现、主观表现、物态化形式的特定选择上，不同艺术家也会呈现出相应差异。可是，不论文学艺术家的美的理想存在何种差别，这些千差万别的美的理想都无不蕴含着美的理想的共同本质，那就是在人类社会现实生活基础上，追求对于人类社会现实生活的超越，追求更高层次的、标新立异的自由创造。

四、美学观点与历史观点统一论

美学观点和历史观点的统一是马克思主义文艺批评的根本原则。它既能体现文学艺术作为社会意识形态的矛盾普遍性，体现文学艺术作为审美意识形态不同于哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教等的矛盾特殊性，又能体现文学艺术的审美性与意识形态性高度统一的辩证关系，体现文学艺术作为审美意识形态的本质要求。

美学观点的基本内涵在于，在评价文学艺术作品时，一定要科学把握文学艺术与社会生活的关系，艺术美与现实美的关系，客观再现与主观表现的关系，典型人物与典型环境的关系，思想倾向性与艺术

性的关系等，以便于艺术创作符合自身的规律，具有较高的思想价值和审美价值。例如，马克思在评论拉萨尔的剧本《济金根》时，就批评了那种缺乏艺术性的席勒式的时代精神单纯号筒的倾向；恩格斯也曾批评拉萨尔为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚。这是因为，文学艺术是审美的社会意识形态，它的意识形态性必须通过审美性表现出来，通过特定的艺术形式展现出来，而不能赤裸裸的喊出来。思想倾向性与艺术真实性是高度统一的，思想倾向性要内蕴在艺术形象之中，而不能挂在艺术形象的外面。人类社会现实生活是文学艺术得以产生的源泉，文艺创作必须源于生活，高于生活，从生活实际出发而不是从抽象的概念出发。

历史观点的基本内涵在于，文学艺术家的创作一定要符合人类社会历史发展的规律与趋势，符合不同社会历史发展阶段的基本特征，见出不同时代条件下各种社会关系的性质与特点，见出不同民族、阶级、阶层的人们的生活变迁与心灵演化等。同时，历史观点还要求批评家应当具有广博的历史文化知识，在评价作品时应具有历史的科学的视野，把作品提到它得以产生的历史文化环境中去考察，以便对其历史价值和现实意义进行准确的评价。历史观点是历史唯物论基本原理在文艺批评中的具体应用。应当注意的是，在用历史的观点把握批评对象时，应当实事求是，符合实际，避免陷入庸俗社会学的误区。

美学观点和历史观点的统一是中国化马克思主义美学和文艺学对文艺批评活动的基本要求。美学观点与历史观点的具体内涵虽有不同，存在着矛盾差异性，可是二者又是高度统一的，不能绝对对立起来。美学观点应当是蕴含着历史观点的美学观点；历史观点应当是通过美学观点展现出来的历史观点。如果离开历史观点，只讲美学观点，这种“美学观点”往往是那种缺乏历史根基的东西，是那种徒有形式而无内容的东西；如果离开美学观点，只讲历史观点，这种“历史观点”往往是那种不尊重文学艺术自身发展规律的概念说教，是那种漠视文学艺术的审美特性，漠视文艺创作寓教于乐、潜移默化特点的公式化、雷同化的东西。所以，在文艺批评活动中运用这种方法，



就需要切实把美学观点与历史观点统一起来。比如，在用美学观点审视和评价文艺作品，看其是否符合典型化规律、意境化规律、形象思维规律，是否具有美的时空结构和形式美的韵味等的同时，又要注意运用历史观点，把握它们与社会环境、历史环境、文化环境的关联，在当时历史条件下曾发生过何种社会作用，产生过何种影响，在今天的时代条件下有何值得借鉴的东西等。

第二节　符号美学方法

符号哲学和符号美学初创于20世纪30年代。德国哲学家、美学家恩斯特·卡西尔(Emst Cassirer，1874～1945)，是符号哲学的创立者，也是符号美学的创始人。他的《人论》、《符号形式的哲学》、《符号，神话和文化》等重要论著，作为符号哲学与符号美学的开山之作，产生了世界性影响。美国哲学家、美学家、文艺理论批评家苏珊·朗格(Susanne K. Langer，1895～1982)，是卡西尔的学生。她继承并发展了符号哲学与符号美学的理论体系，写出了《哲学新解》、《情感与形式》、《艺术问题》等重要美学论著，堪称符号美学的集大成者。

符号哲学从本质上说是人类文化学，是把符号形式、符号活动视为人的本质特征和人类文化标志的人类文化学。以这种符号哲学为理论基础，符号美学对人类社会生活中的大量符号现象进行深入研究，对科学符号、语言符号、艺术符号、神话符号等展开多方面比较分析，为人们研究美和艺术现象提供了新的视角，也为文艺批评提供了新的方法。

一、符号美学的哲学基础

要想掌握符号美学方法，首先应当弄清其哲学基础——符号哲学。符号哲学作为内容丰富、自成体系的人类文化哲学，主要体现在卡西尔的《人论》、《符号形式的哲学》、《符号，神话和文化》和朗格的《哲学新解》、《情感与形式》等一系统学术论著中。

1. 符号哲学与康德哲学

作为一位新康德主义者，卡西尔认为物自体虽然存在，但不可知，哲学研究的对象只能是其现象形式。卡西尔对康德哲学也有某种修正和发展，他主要是从人类文化创造的角度来解读物自体的现象形式，从而把现象形式修正为人类创造的符号形式。在他看来，所有能被知觉揭示出某种意义的现象形式都是符号。符号不仅是意义的载体，而且能创造新的意义。卡西尔认为，符号形式都包含两个方面：物质的呈现和精神的意义。由于物质和精神两方面联系的不同，人类精神文化活动便出现了三大符号体系，即具有表现功能的艺术与宗教，具有直观功能的日常语言和具有概念功能的科学。康德承认物自体的客观存在，但不可知，人们对其现象形式只能通过先验的知性范畴来把握。卡西尔把这种先验的知性范畴修正为人类自身所具有的符号创造能力，即文化创造能力，认为人们只有借助这种符号创造的能力和手段，才能认识和把握物自体的现象形式，去创造一个理想世界即文化世界。由此可见，符号哲学从根本性质上说是一种人类文化哲学。

2. 符号哲学是人类文化哲学

作为符号哲学的奠基人，卡西尔借鉴、修正并发展了康德哲学，把康德哲学中的现象形式改造成能够体现人类文化精神的符号形式，从而把人类历史的发展视为创造符号世界即文化世界、理想世界的历史。符号哲学中的人学内涵和文化学内涵，主要表现在卡西尔的《人论》中。这部专著分为上、下两篇，共十二章。上篇着重论述“人是什么”，下篇着重论述“人与文化”。

关于“人是什么”的问题，卡西尔的回答是，人是“符号的动物”，是能运用符号活动去创造“理想世界”即“文化世界”的动物。人只有在创造理想世界的文化活动中，才能成为真正意义上的人，获得真正的自由。很明显，卡西尔的符号哲学是从人的本质角度来把握人类文化的，正如他本人所说，他的哲学是人类文化哲学。他认为人与动物的本质区别并不在于人是社会性的、理性的动物，这是因为动物也有自已的社会，人和人的创造也有很多非理性成分，而在于人是符号



的动物。符号是人所特有的,人能展开符号化思维,能进行符号化行动,而任何动物都不能做到这一点。那么,什么是符号呢?卡西尔的解释是,所有在某种形式上或在其他方面能为知觉所揭示出意义的一切现象都是符号。这就是说,符号是能够被知觉的、含有某种意义或意象的一种载体。正是因为能够借助符号的载体,人们才能进行不同于动物的各种活动。所以,符号化思维和符号化活动是人类生活的代表性特征。整个人类文化,包括语言、神话、宗教、艺术、科学、历史各个领域,都离不开这样一些条件。

关于"人与文化"的关系问题,卡西尔的看法是,人是文化的动物,而文化则是人的外化,人的对象化,是人的活动的现实化和具体化。从这种人类文化哲学的视角出发,他认为文化是人之本性的体现,是人与动物的根本分野。人类之所以能解放自身,获得自由,创造理想世界,就是因为能进行各种各样的符号活动,即文化符号活动。整个《人论》的基本理论倾向,就是人类通过符号活动创造理想世界即文化世界。卡西尔虽然认为各种文化形式都具有符号属性,在这个意义上也可以说它们都是符号形式,可是他并不认为这些文化形式没有区别,都是绝对一样的。在《符号形式的哲学》中,他把人的精神能力分为分析推理的逻辑和创造性的想像两个种类,认为前一种能力创造了语言,后一种能力创造了神话,在他看来,史前时期产生的语言与神话是两种最古老的符号形式,它们孪生并一起发展,成为人类活动的两个中心。后来,在神话基础上,通过创造性想象发展出宗教和艺术,在语言基础上,通过分析推理的逻辑发展出各种科学。在《人论》中,卡西尔进一步强调了神话和艺术表现情感的功能,认为神话的真正基质不是思维基质而是情感基质,艺术的最大特权之一正在于它要通过想象来表现人的情感。当然,卡西尔关于艺术表现情感的论述,与克罗齐、科林伍德等人的看法还有不同,他认为艺术表现的情感并不是纯粹个人的,而且只有赋予情感以形式才能使之得到合理表现。即是说,艺术确实是表现的,可是倘若没有构形它就不可能表现。这些学术见解,为朗格的情感符号论奠定了理论基础。

二、符号美学的基本内容

以符号哲学为理论基础，符号美学对艺术本质、艺术创造、艺术价值等方面理论问题进行了深入分析，内容丰富，别具特色。符号美学认为，艺术是一种符号形式，是具有表象性、表现性、情感性、生命性、直觉性、创造性的符号形式，是表现人类普遍情感的符号形式，是不同于科学等推理性文化符号的符号形式。特别是朗格提出的艺术是表现人类情感的符号形式的创造这一著名论断，在美学史上产生了广泛影响。

1. 符号美学关于美和美感的论述

从《人论》、《符号，神话和文化》等论著中，也可看出卡西尔关于美和美感的见解。作为一位新康德主义者，卡西尔认为物自体虽然存在，但不可知，人类心灵所能把握的只是现象形式。与这样一种哲学观相联系，他对美和美感问题的把握，基本上也是从人类心灵角度来进行审视和研究的。在他看来，美并不是事物的一种直接属性，美必然地与“人类的心灵”有联系；美必然地，而且本质上是一种符号。美感就是对各种形式的动态生命力的敏感性，而这种生命力只有靠我们自身中的一种相应的动态过程才可能把握。这种关于美和美感的哲学观，必然会影响到他对艺术美的本质把握。比如，在《人论》中，卡西尔就批评了由于机械坚持模仿说而产生的偏颇，并提出艺术创造不仅要复写自然，而且要偏离自然的学术见解。在他看来，艺术模仿自然这个原则不可能被严格而不妥协地坚持到底，因为自然本身就不是一贯正确的，它也并不总是能达到它的目的。所以，艺术必须去帮助自然并且在实际上去修正它或使它更完善。他还指出，若说所有的美都是真，所有的真却并不一定就是美。为达到最高的美，就不仅要复写自然，而且恰恰还必须偏离自然。规定这种偏离的程度和恰当的比例，成了艺术理论的主要任务之一。艺术创作对自然的偏离，实质上就是要求艺术家全身心地进入符号形式领域。拿绘画创作来说，在卡西尔看来，画家在进行艺术构思的时候所进入的新



领域，就不是活生生的事物领域，而是活生生的形式领域。就是说，画家不再生活在事物的直接实在性之中，而是生活在诸空间形式的节奏之中，生活各种色彩的和谐与反差之中，生活在明暗的协调之中，而审美经验正是存在于这种对形式的动态方面的专注之中。从这个特定角度来看，卡西尔认为，美必然地，而且本质上是一种符号，是艺术符号形式的平衡与秩序所产生的一种特质。

2. 符号美学关于艺术的论述

第一，艺术是表象性的符号形式。

在《哲学新解》中，朗格把符号分为推论性的符号与表象性的符号两大类，认为借助推论性符号可以从事理性的科学活动，借助表象性符号可以进行的艺术创造活动。语言属于推论性的符号系统，它可以表述各种具体事物之间的关联，也可以表现对它们的认识和评价，但不可能表现人类所有的心灵活动，这是因为人类心灵活动非常丰富复杂，语言只能表现其中的一个方面，而不能表现其全部活动。与推理性符号相比，表象性符号还有一个特点，那就是它们不能离开整体而单独存在，一旦离开整体就会失去意义。比如线条、色彩、光线明暗等，只有在绘画作品的整体结构中它们才能表现出特定的意蕴、意味或情绪，如果离开了绘画作品的整体，它们就会失去这样一些象征意义。

第二，艺术是情感性的符号形式。

艺术是表象性的符号形式，更是情感性的符号形式。在《情感与形式》中，朗格提出了艺术是人类情感的符号形式的创造这一著名论断。在她看来，人类虽能运用语言符号把握各种复杂的事物和关系，却难用它来充分表达丰富的情感。人类的情感生活，只有通过艺术符号才能完美表达。她与卡西尔一样，都认为艺术是表现人的情感的，可并不认为艺术只是自我表现，只是表现个人情感。她对克罗齐的表现论进行了深入批判，认为艺术即表现、表现即创造的说法，实质上是在强调自我表现，强调个人情感，这种强调只能走向感伤主义和浪漫主义的空想。在她看来，个人情感的发泄并非艺术的规律，纯粹的自我表现也不需要艺术形式，“以私刑为乐事的黑手党徒绕着绞

架狂吼乱叫；母亲面对重病的孩子不知所措；刚把情人从危难中营救出来的痴情者浑身发抖，大汗淋漓或哭笑无常，这些人都在发泄着强烈的情感，然而这些并非音乐需要的东西，尤其不为音乐创造所需要”。在朗格看来，艺术表现需要的是人类普遍情感，只有人类的普遍情感才能赋予艺术以特殊意义，人们才能对艺术有共同的感受和理解。当然，艺术家个人的情感对艺术创造并非毫无意义，它往往是把握人类情感的媒介，只有当它与人类情感相一致的时候，才能在艺术创造中发挥作用。另外，朗格和卡西尔认为，艺术所表现的人类情感需要客观化，需要用客观对象来显现。他们批判了克罗齐关于艺术即表现，表现即创造的主张，认为艺术表现并非个人情感的渲泻，而是将人类情感客观化。艺术表现的过程，就是将人类情感客观化的过程。人类情感的客观化，并不是通常所理解的那样用文字、色彩、声音等把情感记录或模写下来，而是赋予情感以形式，即通过相关的客观对象来表现情感。

第三，艺术是生命性的符号形式。

朗格认为，人类内在的生命感受极为复杂，深层情感体验特别丰富微妙，且处于不断变化之中，有限的语言难以真实地表达它们，人类才创造出艺术这种具有自身特殊性的符号形式来表现它们。艺术是具有表象性、表现性、情感性的符号形式，也是一种具有生命性的符号形式。在朗格看来，有机统一性、运动性、节奏性、生长性是生命形式的基本特征。有机统一性，指的是生命体中的每个部分都是紧密联系在一起的，它们相互依赖，不能脱离整体而独立自足地存在。运动性，指的是生命体不断消耗和吸收，呈现出永不止息的运动状态。节奏性，指的是生命运动呈现出的节律特点，生命现象能够存在和发展的原因，就在于它以各种方式进行有规律的生命交换。生长性，指的是生命体都有成长和发展的趋向，都有一个生长、发展和消亡的过程。朗格认为，生命形式对艺术至关重要，艺术形式与生命形式具有逻辑相似性。正是因为艺术是一种生命形式，它才能成为表现人类普遍情感的符号形式。朗格在《情感与形式》中指出，人的感觉能力是生命活动的一个方面，在某种意义上，生命本身就是感觉能

力。所以,这种作为感觉能力的生命,它与人们观察到的生命应当是一致的。只有当人们的感觉能力特别是直觉能力发现对象与自身有某种一致的时候,他们才能观照对象中所蕴含的感情,观照到这种集中了的、强化了的生命。由此可见,要想使一种艺术符号唤起人的美感,就必须把它作为生命活力的投影。

第四,艺术是创造性的符号形式。

卡西尔认为,艺术是一种体现了艺术家创造性的符号形式。所有人类文化在功能上都有一个特点,即表现出人的创造性,艺术也是这样。艺术符号的创造性首先表现在,艺术家的眼光是构造性的,而不是被动性的。艺术创作并不是对某个实在的复写和摹仿,而是对自然和人类生活的发现。艺术符号的创造性其次表现在,艺术的情感是一种创造性的情感。艺术情感是一个静态的存在,更是一个动态的力量和生命的存在。艺术家总是运用特殊媒介去建造一个符号世界,一个直觉的形式,这就是人们在伟大天才的艺术作品中所发现的真正力量。艺术符号的创造性还表现在对艺术形式的创造方面,在卡西尔看来,艺术不是现实的再现,而是形式的创造。艺术的形式并非抽象的形式,而是可以感知的具体形式。艺术中的物质媒介,如语词、色彩、线条、乐音等,都是艺术本身的基本要素,并不是象克罗齐所说的那样在艺术创造过程中无关紧要。比如,诗中的语言就不同于普通语言,它已成为艺术创作中的特殊媒介。

艺术作为符号形式的创造,要表现人类普遍情感,就必须有一个具体抽象的过程。在朗格看来,这种艺术抽象是一种幻象的创造。艺术幻象虽然与客观现实保持着疏离关系,但它却包含着远比现实丰富得多的内容和意味。这种艺术抽象不同于科学抽象,逻辑抽象,它不是归纳概括,不是从个别到一般的推理过程。就是说,它离不开符号形式的运动,离不开具体可感的形象创造,而且在这形象创造中还蕴含着普遍的意义。朗格还认为,艺术表现的价值主要体现在艺术家对符号形式的主观创造力,而不在于这种符号形式是否与表现对象的实际相符。由于艺术创造的是一个“幻觉王国”,并不是对真实时空的再现,所以外观创造与虚幻时空是联系在一起的,音乐是

"虚幻的时间"，绘画、雕塑、建筑是"虚幻的空间"，舞蹈是"虚幻的力"，诗是虚构的"经验"，电影是"虚幻的现实"，戏剧是虚构的"经验"和"历史"。在《艺术问题》中，她把艺术形象描述为像彩虹一样的"虚的实体"，认为虚幻性和抽象性是表象符号区别于推理符号的重要特征。

第五，艺术与语言、科学、神话的关系。

艺术与语言有联系，亦有区分。在《艺术问题》中，朗格明确指出，符号系统有两大类，一类是推理性的符号，其代表形式是语言；一类是表现性的符号，其代表形式是艺术。在她看来，语言能让人们认识到周围事物之间的关系，以及周围事物同人自身的关系，而艺术能使人们认识到主观现实，体验到情感和情绪，真实地把握到生命的运动，情感的产生、起伏和消失的过程。这两种符号形式，分别与人的两种实践能力和需要相关联。人既有理性实践的能力和需要，又有表现情感的能力和需要。理性实践的能力和需要是语言产生的基础，有了语言人们才能进行抽象思维，处理与周围事物的各种关系；表现情感的能力和需要是艺术发生的基础，有了艺术人们才能借助可听可见的形式表现人类情感，实现生命的表达和交流。语言虽然可以表达概念与概念、范畴与范畴之间的关系，满足人们理性实践的需要，但它不可能表达人类情感的复杂状态。要想表达人类复杂的情感状态，最好的符号方式莫过于艺术。艺术与语言属于性质不同的两种符号类别，又有相同之处，那就是它们都属于人类的文化创造，都是标志着人之为人、人不同于动物的基本文化符号。艺术与语言并不是绝对对立的，二者的联系表现在，艺术需要语言，在一定意义上可以说艺术也是一种语言符号，是一种艺术语言；而语言也需要艺术，要讲究语言的艺术，比如文学就是语言的艺术。

艺术与科学是两种不同符号形式系统，前者是表象性的符号形式系统，而后者是推理性的符号形式系统。艺术作为表象性符号，具有情感性、直觉性、生命性、虚幻性、创造性，科学作为推理性符号，具有抽象性、理智性。科学与语言同属推理性符号系统，二者联系更为紧密。科学活动是以概念、判断、推理的方式进行的，是借助语言符



号进行的，如果离开了语言这种推理性符号，它们就不可能完成。语言和科学都是对实在的“缩写”，而艺术则是对实在的“夸张”。

艺术、科学、宗教都起源于原始神话。在朗格看来，礼仪、宗教和神话是人类原始时期幻想的产物，是一种幻象。幻象产生于奔腾不息的印象之河，具有作为符号的全部特征。她认为，神话是一种主观想象活动，它的产生具有特别意义，成为哲学和艺术的先导。如果说神话是想象活动的客观化，那么艺术则是直觉活动的客观化，语言和科学是概念活动的客观化。

第六，艺术作为符号形式的多元价值。

符号美学认为，艺术创作和欣赏不是被动的过程，而是创造的过程。艺术不只是再现，是对外界的刺激起反应，而是要表现，要创造幻象。正因为艺术能够创造幻象，是创造性的符号活动，它才具有多方面价值。首先，艺术具有认识价值。由于艺术内蕴着双重的现实，即自然的现实和人类生活的现实，所以能给人带来关于自然和生活的新解释。摹仿论忽视艺术的创造，难以解读艺术的认识作用；表现论只强调个人内心生活的表现，也难以讲清艺术的教育功能。卡西尔认为，艺术作为一种符号形式，却能超越普通现实和个人情感，创造出一个新的符号世界、文化世界、理想世界，对自然事物和社会生活作出新的解释。所以，艺术并不是生活的装饰，而是生活的一部分。没有艺术，生活便会失去意义。其次，艺术具有教育价值。艺术兼有主观性和客观性，体现着主观与客观两极之间的张力以及这种张力的演变。正因如此，艺术教育才能成为通往自由的道路，体现出人类心灵获得自由的过程。向往自由，通向自由，获得自由，这是艺术教育的真正目的，也是首要目的。朗格认为，艺术具有教育作用，这种艺术教育本质上是一种情感教育。在她看来，艺术是人类情感的符号形式的创造，通过艺术教育可以让人超越个人情感，体验人类普遍情感，达到一个新的境界。如果忽视艺术教育，只是注重生理刺激，强调享乐主义，非理性主义，那些低劣的艺术只能使个人情感解体，陷入无形式的混乱状态。

三、符号美学方法的运用

以符号哲学为理论基础的符号美学方法，作为一种文化哲学方法，为美学、文艺学研究带来新的视角，也为文艺批评带来新的方法，新的生机与活力。无论是对艺术本质、艺术特征、艺术创造、艺术功能等问题的探索，还是对艺术内容与形式、情感与理智、现实与理想等关系的研究，符号美学都提出许多颇有理论价值的学术见解。比如，卡西尔关于人学和文化学的诸多见解，开创了人类文化哲学的新天地，为符号美学提供了哲学基础。朗格对卡西尔符号哲学和符号美学理论体系的继承、开拓与发展，使她成为符号美学的集大成者。特别是她提出的艺术是表现人类情感的符号形式的创造的著名论断，产生了世界性的深远影响。符号哲学和符号美学有长处，也有短处，在这个理论体系内部，特别是在符号与客体、形式与内容、表现与再现、虚幻与现实的关系问题上，都还存在一些论述不清的地方，甚至是自相矛盾之处。有的学术见解有些偏颇，也值得商榷。

先从卡西尔关于人学、文化学的理论见解说起。卡西尔从符号角度、文化角度来探索和研究人的本质问题，确有值得重视的价值。这是因为，人之为人的一个本质特征，人区别于动物的一个根本差别，就在于人具有任何动物都不具有的文化性。在这个意义上也可是说，人是文化的动物。由于文化是借助符号形式来承载和体现的，从这个角度也可以说人类历史是通过符号活动创造文化世界的历史。可是，也要看到，卡西尔的文化哲学、人学哲学体系也还存在着理论上的误区。其一，人不仅仅是文化的动物，人还是具有社会性、历史性的动物。人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上它是一切社会关系的总和。所以，人性并非只是文化性，人性是由社会性、历史性、文化性等定性共同构成的。

其二，由于卡西尔深受康德哲学影响，认为人们所感受的只是物自体的现象形式，所以他说的符号只能是一种不具有理性认识内容的感性符号形式，他所说的符号活动也只能是一种非理性的感性体

验活动。在情感形式与客观现实的关系问题上，卡西尔虽然认为艺术符号并不是一种无意义形式的显示和欣赏，而是一种由直观把握的既是自然的，又是人类社会的“双重现实”，但是由于他所信奉的新康德主义的哲学偏见，使他仍然坚持艺术中的外观形式并不是客观现实的反映，而是人们经验中的现实的再现。这样，他就又回到“自在之物”是不可认识的老地方去了。

其三，卡西尔所说的文化活动是借助符号形式进行的，而符号形式又是不包括理性内容的感性符号形式，因此这种文化活动也只能是一种纯感性的文化活动。人类的文化，从形式到内容都是非常丰富的。由于感性与理性并不是绝对对立的，而是相互联系，彼此渗透的，所以从基本面上来看，文化可分为偏于感性的文化（如文学、艺术、神话、宗教等文化现象），偏于理性的文化（如哲学、自然科学、社会科学、思维科学政治法律等文化现象），感性与理性和谐统一的文化（如伦理道德等文化现象）三大类。卡西尔所说的文化，指的主要是文学、艺术、神话等偏重于感性形式的文化。即使是这种感性特征鲜明突出的文化，其中也无不内蕴着、隐含着某些理性文化的因子。

其四，人类一切文化创造都是以社会实践活动为基础的。人类社会实践活动是主体与客体相互作用的矛盾运动，离开客体对象的所谓主体实践活动是根本不存在的。卡西尔受康德哲学的影响，认为客观世界并不是真正的实在，主体只能把握客体的现象形式，那么他所说的符号活动，文化创造，都只能是远离人类社会实践特别是物质实践活动的“精神实践活动”。卡西尔认为，人类是依靠整个心灵而不是只靠理性来把握现实世界的。所谓整个心灵，是指它的全部想象、情感、意志和理性思维。人类心灵对客观现实的把握，又是借助符号形式这种精神意象进行的。作为精神意象的符号形式，不仅包括理性概念，它还包括艺术、神话等直觉形式。这就是说，人类的精神文化现象，如科学、语言、艺术、神话等，都是借助符号形式来表达的，人是符号的动物。由于人类的符号行为只能给经验材料以秩序，只能构造作为表象的现象世界，所以随着各种符号的生成，就构造了一部人类精神发展史。

把符号美学方法运用到文艺研究、文艺批评领域中来，也要注意到卡西尔与朗格的美学思想虽有诸多认同，但二者还存在某些不尽一致，甚至是相互矛盾之处。比如，在艺术与直觉的关系上，卡西尔与朗格的看法就有差别。卡西尔认为，直觉是艺术的本质特征之一，不仅艺术本身是直觉性的符号形式，而且人们对艺术符号的观照也需要直觉。直觉是对事物的直接洞察力，它不借助于概念，不同于推理，却又包含着情感的理解，想象的理解。它以人类精神为基础，离不开经验的积累。由于艺术内蕴着双重的现实，即自然的现实和人类生活的现实，所以伟大的作品都能给自然和生活带来新的解释。这种解释并不是像语言那样通过概念进行的，而是靠直觉活动完成的。艺术虽然也可被定义为一种“符号的语言”，但它不是一般的“词的语言”，而是一种“直觉语言”。艺术所表现的意蕴，如生命经验，情感体验等，只有在直觉活动中才能被领悟。关于直觉问题，关于直觉活动，朗格表达了不同看法。在她看来，艺术创造并非直觉活动，如果承认艺术知觉是一种直觉活动，就有可能陷入神秘主义、非理性主义、先验主义。

又如，朗格强调艺术与情感的关系，认为艺术是人类情感的符号形式的创造。卡西尔虽然也意识到情感对于艺术的重要性，但他强调的却是艺术与运动、艺术与经验的关系。他认为，艺术必须始终给我们以运动而不只是情感，如果企图以某种情感特征来刻划艺术品的特征，那就必然不能得出正确的看法。在他看来，艺术创造不在于反映客观事物的形式，而在于组织和构成人类的经验。人类经验不是个人的，而是全人类的，可以说是全人类的天赋。卡西尔强调艺术应当表现人类的经验而不是个人的经验，朗格虽然也谈到艺术是对外部自然的经验主观化，但她更重视艺术与情感的关系，强调艺术应当表现人类情感而不是个人情感。经验与情感虽有联系，但二者的区别还是明显的。在文艺批评活动中运用符号美学方法，应当注意这样一些存在着的问题。

第三节　接受美学方法

接受美学，亦称“接受理论”，20 世纪 60 年代兴起于德国，代表人物是著名美学家、文学理论家汉斯·罗伯特·姚斯(Hans Robert Jauss)和沃尔夫岗·伊瑟尔。作为接受美学的创始人，康斯坦茨学派的主要代表姚斯于 1967 年发表《文学史作为向文学理论的挑战》的讲演，全面介绍接受美学的基本观点，被人们视为接受美学诞生的宣言。1977 年，他发表《审美经验与文学注释学》，进一步深入论述接受美学理论，并对他前期的学术观点有所发展和修正。伊瑟尔于 1970 年发表的《本文的召唤结构》补充和发展了姚斯的理论。从 20 世纪 70 年代开始，接受美学逐渐传播开来。1976 年，瑙乌曼等人合著的《社会—文学—阅读》出版，这是接受美学的又一重要论著。鲍列夫等人的艺术接受研究同样取得显著成果，从而形成前苏联的接受美学学派。

接受美学的形成虽有多方面原因，但从文艺理论批评自身发展来看，它是形式主义批评遇到危机的情况下产生的。从 20 世纪 20 年代到 70 年代初，形式主义学派把理论批评的重心放在文本自身价值上，过分强调文学作品的独立自足性，把艺术视为与社会现实毫无关系的东西。随着文学艺术的发展，人们越来越关注文学艺术的社会功能和效果问题。在这种情势下，有些理论批评家为补偏救弊，便把文学接受问题强化出来，重点研究，从而形成接受美学理论。

接受美学高度重视读者在阅读活动中的创造性，强调读者在文学发展中的作用，有力地纠正了文学批评只注重作品文本，却忽略文学功能和社会效果的片面性，从而为文学研究和批评开辟了新领域，提供了新方法。

一、接受美学的理论来源

接受美学与阐释学关系相当密切，如果没有阐释学的理论铺垫，

接受美学就难以出现。所以，要掌握接受美学方法，就需要弄清阐释学的发展及其基本内容。

传统阐释学作为本文与读者之间的媒介，作为分析、说明、理解文本的艺术，形成于19世纪，首创者是德国神学家、哲学家弗理德利希·施莱尔马赫。他认为，一般文字的意义是隐没在消退暗淡的过去之中的，不可能一目了然。只有借助诠释的技巧，重建当时的历史环境，那些隐藏的意义才有可能重新显现出来，被人认识。在他看来，阐释方式在于，要通过个别的词和词的组合来理解作品的整体，可是个别词的充分理解需要假定已有整体的理解为前提。施莱尔马赫关于阐释学的这些见解，后来被德国哲学家狄尔泰发展。他认为，阐释学是一门用来解说人文科学著作的科学。在他看来，如果对象完全是陌生的，那么就不可能进行阐释；如果对象中没有任何陌生性的东西，那么就没有必要进行阐释。阐释便处于这两极之间，哪里有陌生的东西，哪里就需要借助阐释的艺术来把握它。狄尔泰认为，施莱尔马赫所描述的阐释虽是一种"阐释循环"，但它并非恶性循环。阐释者在循环中通过逐步把握整体，理解其组成部分之间的交互作用，可以达到正确的解说。传统阐释学要求，阐释者应坚持客观主义立场，把语言视为本文内容的密码，克服历史间距造成的主观偏见，超越现实环境带来的障碍，这样才能达到客观的历史真实。把传统阐释学原理运用到文学批评中来，便要求批评主体努力摆脱其所处社会现实环境的限制，使自己成为一种"内在的真空"，只能接受作者给予的东西。这是因为，作者才是作品的本原，文学阐释就是要回到这个本原。

传统阐释学重视作者和作品，强调排除主观偏见，客观地把握批评对象，有不少合理之处。可是，要求批评家完全摆脱社会现实的限制，不带一点主观意识，却是个问题。正如有的学者所说，怎么能证明批评家说的真是"作者本意"而不是自己的揣测呢？由于传统阐释学确实存在着这些理论上的疏漏，德国著名哲学家海德格尔才从本体论角度对阐释活动进行新的研究，从而建构起本体阐释学。他认为，任何存在都是一定时间和空间里的存在，存在的历史性决定了理

解的历史性，人们总是带着自己的历史环境所决定的东西来理解和阐释对象。与此相关联，阐释的基础只能是人们已经先有、先见和先把握的东西，即只能是意识的“先结构”。海德格尔的学生、德国哲学家、美学家伽达默尔继承并发展了师说，使之成为与传统阐释学有联系又有更大不同的现代哲学阐释学。

伽达默尔的《真理与方法》，是现代哲学阐释学与阐释美学的代表作。在这部重要论著中，他提出许多引人注目的学术见解。对于海德格尔提出的“理解的历史性”问题，伽达默尔进一步指出，没有必要也没有可能克服阐释者的主观成见，因为这种主观成见是理解的前提。作品与读者的历史距离，使作品在读者面前呈现出不同的面貌，也造成读者对作品产生新理解的可能性。这一论断，充分肯定了读者（阐释者）及其阅读活动的积极作用。在这部论著中，伽达默尔还提出“视野融合”的概念，认为视野就是从一点出发看到的一切，它分为“现实视野”和“历史视野”，理解活动就是这两种视野融合的过程。正因如此，他认为作品的意义并不是作者给定的原意，而是由阐释者的历史环境乃至全部客观的历史进程共同给出的。伽达默尔的这一论断，从现代哲学阐释学的特定角度阐明了理解活动的性质和复杂过程，突出了读者（阐释者）对作品意义的创造作用。

伽达默尔批判了传统阐释学的客观主义态度，认为这种态度不仅使阐释者疏离自己的历史性，而且还错误地把其历史性当成应予克服的主观因素了。在伽达默尔看来，历史性是人类的存在方式，人类的存在将永远内在地嵌入这种历史性之中。读者对本文的理解和阐释，不可避免地要受到历史性因素的制约。真正的理解不是克服这种理解的历史性，而是正确地评价它，适应它。传统解释学追求的本文原意是不存在的，本文一经产生，其意义就随着不同际遇而不断生成和发展。所以，读者（理解者）对本文意义的“理解”，并非作者的原意，而是本文在特定境遇中对特定理解者生成的意义。对于艺术作品，伽达默尔也是这样看待，认为艺术作品的原意是不存在的，其意义具有时间性和随机性，永远从属于不断演变的现时理解活动，从属于每一个现时的理解者。艺术作品的意义也无法被穷尽，当它从

一种文化环境或历史环境转到另一种文化环境或历史环境时，人们从中可以发现作者和最初的读者都未曾意识到的新意义。

需要指出的是，现代阐释学是接受美学的主要理论基础，但不是唯一的理论基础。接受美学的形成还与皮亚杰发生认识论、马克思主义关于生产与消费、文学艺术的社会功能理论的影响有关。比如，皮亚杰的发生认识论强调，人的认识不是预成的，而是通过主客体相互作用建构起来的。主体对客体结构的认识，都是通过认识图式的同化作用和顺应作用实现的。同化作用是主体把客体刺激纳入原有图式之中，恰似消化系统吸纳营养物一样；顺应作用包括同化与调节两个环节，认识结构通过这两个环节来适应新的环境，以求发展。正是在同化和顺应的交互作用中，主体才能不断建构和发展自己的认识图式。可是，这种认识图式又总是暂时的、近似的，永远不会与客体结构完全相同。从皮亚杰这种学说中，接受美学找到了心理学方面的依据。又如，姚斯吸收了马克思主义关于生产与消费、文艺的社会功能与效果的理论，借鉴了俄国形式主义美学关于审美内在动力的思想，从而提出一种新的文学史观念。他认为，文学史就是文学作品的消费史，是消费主体即读者的历史。在作者、作品和读者的三角形之中，读者并不是被动的部分。读者的接受活动是历史的能动活动，而不是消极的反应。一部文学作品的历史生命，如果没有接受者的能动参与，那是不可思议的。读者阅读作品，需要与他过去读过的作品相对比，以调节现时的接受。历史上不同读者对作品的接受，构成作品的存在。每一次具体阅读，都是对历史与现实的有意识的调节。所以，文学史就是文学接受史，它需要有一个历时性和共时性相交汇的广阔背景。文学研究从本质上说都是文学史研究，因为研究现实的接受必然会涉及到历史的接受，涉及到接受经验的史前史。

二、接受美学的基本内容

接受美学理论的创立是从建立科学、完善的文学史开始的。姚斯先后批判了目的论的历史观、循环论的历史观以及实证论的历史



观，认为以这样一些历史观为基础是不可能撰写出科学的文学史的。比如，从实证主义历史观出发，机械摹仿自然科学的研究方法，只会把文学史写成生平加作品的编年序列或论文汇编。接受美学认为，文学史编撰应当充分重视读者的接受活动，这是因为，文学史不只是作者的创造史，而且也是读者的创造史。文学史应当是历史视野和现实视野的融合，是期待视野与召唤结构的融合，是文学历史与接受美学的融合。正是在努力建构以接受美学为理论基础的文学史科学过程中，接受美学才日益完善起来。它以读者对作品的知解力以及他们的阐释经验为前提，强调读者接受活动对建构创造性审美机制的意义，对文学生存和文学发展的价值，从而成为别具一格的美学理论和方法。

1. 接受对象的双重含义

接受活动中的对象，英文写作“text”，有原文、本文、文本多种意思。作为接受美学的一个基本概念，本文是指文学作品未被读者接受时的状态，是属于作者的东西，仅具有意义势能。这种原生态的“本文”，与那种已被读者阅读欣赏而且灌注了他们感受和经验的“文本”是不同的。这是因为，在读者接受过程中，本文的意义势能已经转换为动能做功。接受美学强调本文的这种规定性，目的是进一步明确它在接受活动中的非独立意义，以便与俄国形式主义，英美新批评和联邦德国的文体批评论等只从作品自身价值确定作品的独立性区别开来。

接受美学认为，本文是为读者而创作的，只有在阅读过程中，它的社会意义和审美价值才能表露出来。如果没有读者及其阅读活动，文学作品不过是一堆印着铅字、经过装帧的纸张。从作者到本文再到读者，是一个完整的过程。在从作者到本文的前半个过程中，作者赋予本文以发挥相关功能的潜力。在从本文到读者的后半个过程中，由读者来实现本文中的这些潜在功能，从而使本文变成文本。

2. 读者在接受活动中的创造性

理解读者在接受活动中的创造性，需要掌握接受美学的两个重要概念：期待视野和召唤结构。姚斯提出的“期待视野”，主要是指读

者依据自己的审美经验和生活经验而对作品提出的期望和要求。伊瑟尔提出的“召唤结构”，是指本文中存在的能促使读者调动想象力去发现、发掘其内在意义，以便主动参预文本创造的结构。这种召唤结构主要是指本文中存在的“不确定性”和“空白点”。所谓“不确定性”，是说作品所描绘的形象与现实生活不完全一致，不能用生活原型来比照和衡量，从而为读者的创造性想象留下余地；所谓“空白点”，是说作品中各种形象之间存在着的似连还断、似断还连、若有还无、若无还有的地方，比如诗歌作品中的“弦外之音”，“象外之象”，音乐作品中的“此时无声胜有声”，书画作品中的“意到笔不到”等，这种“空白点”能为读者提供创造性想象活动的空间。

正因为读者有期待视野，本文中存在着能激发读者想象的召唤结构，读者对本文的接受活动才具有创造性，并对创作活动发挥积极的反作用。姚斯指出，接受过程不是对作品的简单复制和还原，而是一种对创造活动的积极的、建设性的反作用。这种反作用主要表现在三个方面：其一，从读者对作品的接受程度，可以检验作家的创作构想是否符合读者的期待视野，作品中的召唤结构给读者留下多大的想象空间，从而为作家以后的创作活动提供依据；其二，时代环境、社会环境、文化环境不同，读者的期待视野往往会有诸多差异，作家在创作过程中不但要及时适应期待视野的变化，而且要尽量走在前面，力争能够预见到读者期待视野的未来变化；其三，读者在阅读过程中往往会从美学、文艺学、文化学、伦理学等方面进行一些反思，并对创作活动提出新的要求，促使作家对读者提出的这些问题和要求进行再思考，并作出反应和回答，从而构成文艺创作的新起点。

接受美学强调读者参与作品创造的作用，认为不同时代读者都以自己的经验注入作品，而这种施动总能给作品增加新的意义。文学史上许多作家作品忽隐忽现，忽冷忽热，时而被肯定，时而被否定，便是这种施动的结果。当然，读者在接受活动中的创造，与作家在创作活动中的创造，二者有联系又有不同，它们是相互制约、彼此促进的关系。比如，瑙乌曼就认为，文学作品所体现的作家创作个性和思想倾向，对读者的接受能起到某种驾驭作用，使读者的想象和体验沿



着作品的规定性进行。然而，读者并不是完全消极的，他们在阅读活动充分发挥自己的联想力、想象力和幻想力，对作品进行再创造，又反过来成为作品的驾驭者。所以，阅读活动实际上是接受与创造相互融合的过程。

3. 接受活动的类型与作品功能的发挥

从不同角度来考察，接受活动可分为不同类型。姚斯认为，接受活动有垂直接受、水平接受两种。所谓垂直接受，主要是从历史延续角度考察作品被读者接受的情况及其发展变化；所谓水平接受，主要是指特定历史时期中的不同读者、读者集团和社会阶层对同一作品的接受情况。瑙乌曼认为，接受活动可分为个人接受和社会接受两种。所谓个人接受，是指特定读者对特定作品的接受。由于读者在个性特征、文化知识、艺术修养等方面存在差异，个人接受大多会呈现出不同特点和效果。所谓社会接受，是指作品通过出版社、书店、评论等社会机构而产生的传播和交流。社会接受对作品进行筛选、宣传和评论，并形成评价标准，从而影响读者对作品的认识。

不论是何种读者接受类型，它们都是作品实现其功能的途径。作品所具有的社会功能、娱乐功能等，都是通过接受活动显现出来的。作品的社会效果如何，不仅与其蕴含的潜在功能有关，而且与读者的社会阅历、个性特点、文化知识、文艺修养等有关。读者对作品的接受是进行再创造的过程，同时也是接受作品所包含的社会人生意蕴，从而改变自身知觉、情感、意识乃至行为的过程，是使人的灵魂得到净化的过程。他们接受作品影响后，还会向更多人扩散和转移，从而发展为社会影响，使整个社会文化都得到净化。姚斯非常重视亚里士多德以来的“净化”理论，认为净化是读者通过对文艺作品的接受改变自己行为方式的开端。这些作品有社会功能，还有娱乐功能。姚斯认为，娱乐是审美经验的核心，正是在充满审美愉悦的接受活动中，读者才能淡化甚至忘却因现实生活中的异化现象而造成的感觉麻木与萎缩。

三、接受美学方法的运用

1. 接受美学与读者反应批评

读者反应批评，是在美国形成的以接受美学为理论基础，特别注重读者接受活动的评论。它主张把批评注意力从对作品的评论转移到对读者反应的评论上来，往往带有更多主观色彩和心理因素。其代表人物有斯坦利·费什、诺曼·霍兰、大卫·布莱奇等。

费什的代表作是《文学在读者——感情文体学》(1970)和《阐释"集注本"》(1976)。费什认为，文本、意义、文学这些概念都不是客观外在的东西，而是读者心目中的东西，是他们阅读文本时产生的感受和体验。在费什看来，所谓作品的客观性，只不过是一种假设。所谓意义，也不是从一首诗歌或一篇小说中获取的东西，而是人们的阅读经验，是主观意识的产物。这种把读者的主观意识推向极端的看法，显然存在着理论上的偏颇。

诺曼·霍兰不赞同费什的这种看法，提出读者经验与本文含义相互作用的观点。他认为作品的意义确有一定客观性，但它是读者投射到客观事物上去的主观补充物。即是说，它是由读者渗透到作品中去的东西与语词所表示的东西整合而成的。在他看来，不同读者的反应虽然存在个性差异，但它们在某种程度上也可能是同一的。

作为接受美学在文艺批评领域中的实践，读者反应批评虽然取得一些学术成果，但它也越来越走向主观性批评。对于这种理论偏向，大卫·布莱奇曾提出"阐释群体"的见解。所谓"阐释群体"，是指读者在阐释活动中所体现出的所属社会群体的某些观念和价值标准。在布莱奇看来，读者对文本的认识是阐释者个人与其所属阐释群体相互作用的结果。承认阐释群体的存在，虽对阐释者的主观性有一定限制，但从整体上看，这种批评活动否认作品具有客观性的观念并未根本改变。

2. 对接受美学方法的评价

接受美学方法有长处，也有短处，应当进行历史具体的分析。首



先，长期以来，传统美学和文艺学注重研究文学艺术与客观现实生活的关系，把社会现实生活视为文学艺术的源泉。作为基本原理之一，这样的本质认识当然是对的。可是，在具体研究过程中，确实存在着忽略研究读者与作家、作品关系的问题。曾经产生过广泛影响的“新批评”学派，也一直把“文本”视为可以脱离作家母体、又与读者无关的独立自在的“本体”。针对这种情况，接受美学重点研究审美接受活动过程，作家、作品和读者的关系，读者的参与作用，读者接受观念对文学艺术发展的影响等，对美学和文艺学基本理论建设来说是很好的补充，对上述理论偏颇是有力的校正。比如，姚斯主要从哲学角度，从社会历史和文学发展史的角度来解读阐释者对文学作品的接受，伊瑟尔主要从现象学角度来解读阐释者对文学作品的接受，认为有了读者接受，作品才会产生社会意义和文学价值，成为真正的作品；一部文学史不应只是作家写作品的历史，还应该是有读者参与的历史；只有把创作过程与接受过程统一起来，才是完整的文艺过程。这样一些学术见解，打破了只注重作家与作品关系的传统观念，突出地强调了读者参与作品创造的意义，应当说是有诸多启发意义的。

可是，也要看到，由于接受美学突出读者的作用，认为接受活动是文学生存的目的、文学发展的动力，所以它往往忽略作品的基础意义，存在着有意无意以读者的参与性创造取代作家的原始性创造的片面性。我们认为，有了人的本质力量的对象化，才会有美的产生；有了审美对象，它才会创造出能够欣赏自身的审美主体。从艺术美的领域来说，艺术生产活动才是艺术接受活动的前提与基础。如果离开艺术生产这一基础与前提，艺术接受活动就不可能发生。所以，不能只重视作者而忽视读者，更不能只重视读者而忽视作者。姚斯认为，可以只从读者接受角度来撰写文学史，这种想法显然是不切实际的。读者的期望视野在历史演进过程中并不是固定不变的，而是不断发展变化和扩大上升的，要对不同历史阶段上的期望视野进行相对恒定的具体区分是相当困难的。

其次，接受美学注重阐释差异的可能性、必然性与合理性，与中国古代诗论所讲的“诗无达诂”是一致的。可是，尽管存在着阐释差

异，这种差异也不会完全超出作品提供的能让想象活动自由展开的范围，不会完全超出本文中的意义势能为读者提供的联想活动、幻想活动的时空可能性。有一千个读者就会有一千个哈姆莱特。这一千个哈姆莱特可能存在着面貌、体态、语言、行为等方面诸多不同，但是，如果他不具有想复仇而又有些迟疑、延宕的基本性格，他就不可能是哈姆莱特了。文学作品的内容和意义是有客观性的，它与客观存在的社会现实生活有着或强或弱、或明或暗、或直接或间接的联系，如果过度强调读者和批评家的主观作用，甚至根本否认本文的客观基础，就会割断文学作品与社会生活的关系，走向另一个极端。

第五章　文艺学方法

第一节　中国化马克思主义文艺学方法

中国化马克思主义文艺学方法是在深入学习马克思主义经典作家关于文学艺术的一系列重要论述，把马克思主义哲学方法、社会学方法、美学方法具体运用到文艺批评活动领域中来的过程中形成的。这种文艺学批评方法主要包括文学艺术的审美意识形态本质论、形象思维论、典型创作论等。

一、文学艺术的审美意识形态本质论

什么是文学艺术？或曰，文学艺术的本质是什么？这是一个必须给予理论说明的重大问题。自古希腊时代提出“摹仿说”、我国《尚书·尧典》提出“言志说”以来，在几千年的历史发展过程中，东西方美学理论家、文学艺术家们曾经先后提出过许多看法。这些看法大体上可分为两大类。一类偏重于从客观再现方面去规定文艺的本质，另一类则偏重于从主观表现方面去进行规定。这两大类看法虽然各自包含了一些真理的颗粒，但从总体上看又都带有特定历史阶段的局限性和较大的片面性。尽管辩证法的大师黑格尔将客观再现与主观表现统一于美（包括艺术美）是“理念的感性显现”的深刻论断之中，而且这种聪明的唯心主义（具有辩证法合理内核的客观唯心主义）的规定与愚蠢的唯物主义（机械唯物主义）的规定相比，确实更接

近聪明的唯物主义(辩证唯物主义)的规定,但毕竟也还存在着头足倒置的致命弱点。马克思主义经典作家在批判地总结和继承人类所创造的宝贵思想文化财富的基础上,运用辩证唯物论与历史唯物论的观点与方法,在现实美与艺术美的辩证关系中把握文学艺术的本质,才为这一问题的科学研究指明了方向。

从社会存在与社会意识的根本关系来说,社会存在决定社会意识,社会意识是对社会存在的能动反映形式。从意识形式的社会历史规定性的强弱、它与特定社会经济基础的关系,可以把社会意识形式区分为社会意识形态的形式与非社会意识形态的形式。社会意识形态是特定社会经济基础的精神性上层建筑,它由哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教、文学艺术等社会意识形式构成。文学艺术与哲学、政治法律、伦理道德、宗教等都具有精神性上层建筑的矛盾普遍性,可是它们又都具有自身的矛盾特殊性,具有不同于其他内蕴着上层建筑性的社会意识形式的个性特征。文学艺术区别于哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教等的矛盾特殊性是什么呢?是它的审美性。从文学艺术的内容结构来说,它的审美性表现在主观与客观、再现与表现、感性与理性、形式与内容、现实与理想等多种矛盾关系的对立统一上。从文学艺术的创造方式、形态特征来说,它的审美性表现在形象性、情感性、想象性等方面。审美性与社会意识形态性是文学艺术的两个根本属性,二者水乳交融,不可分割。这就是说,审美性是内蕴着社会意识形态性的审美性,社会意识形态性是通过审美性表现出来的社会意识形态性。如果离开审美性,孤立地强调文学艺术的社会意识形态性,就会忽略文学艺术自身的规律,忽略它们不同于哲学、政治法律观念、伦理道德、宗教等的个性特征;如果离开社会意识形态性,孤立地强调审美性,往往会使文学艺术创作走向形式主义、唯美主义的歧路。只有把审美性与社会意识形态性内在地统一起来,把审美意识形态视为一个有机整体,才能科学地把握文学艺术的本质。

文学艺术的本质是审美意识形态。审美意识形态是对文艺本质的深层次把握。从文学艺术是社会意识形式,到文学艺术是社会意



识形态，再到文学艺术是审美意识形态，这是对文学艺术本质不断深入认识的过程。在这里，有必要对文学艺术内部客观再现因素与主观表现因素的辩证关系作进一步的阐释。文学艺术虽然具有形象性、情感性、想象性等审美的特性，是一种审美的社会意识形态，但归根结底也还是对社会存在即现实生活的反映形式，是一种对客观世界的掌握方式。因此，社会生活的诸种现象及其本质规律，必然以被集中、概括和升华了的映像的方式呈现于创作主体的脑海，作为客观再现因素凝聚于文艺作品之中。这种反映社会生活的能动性，当然并不只是表现在感受、体验和认识对象世界这一方面，更重要的，是表现在通过联想、想象、幻想活动去改造既有的表象，创造"新世界"上。无论是审美地认识世界还是艺术地创造世界，文学艺术家都不可能无动于衷，总是要将自己的思想、感情、意志、目的、愿望、理想等渗透于整个创作过程，将这些由对象世界、现实生活激发出来的主观表现因素溶解于文艺作品之中。如果承认创作主体与反映对象是对立统一的关系，就势必导致对文艺作品中客观再现因素与主观表现因素有机融合的肯定。在客观再现与主观表现这对矛盾中，矛盾双方尽管具有各自不同的定性，存在着对立性，但矛盾的一方又总是以矛盾的另一方作为自身存在的前提，并在一定条件下相互转化，存在着统一性。就是说，客观再现只能是内蕴着主观表现的客观再现，而主观表现又必须是以客观再现为基础的主观表现。无论是客观再现还是主观表现，都既反映着自身，又反映着自身的他物——矛盾的对立面。因此，只有坚持二者的对立统一，才能把握文学艺术作为审美意识形态的普遍本质。

综观古今中外那些流芳百世的文学珍品、艺海明珠，无不体现着客观再现与主观表现的高度融合，如果失去了这种最一般的本质规定，可以说就不成其为文艺创作。即使个别"作品"犹如昙花一现，获得了一时的喝采，最终也还是经不住时间的考验，被历史的选择所淘汰。当然，这样说并不意味着在每一种艺术门类中，在每一部具体作品里，客观再现因素与主观表现因素的比重是绝对等同的，各种心理活动因素如感知、想象、理解、情感等的组合结构是完全一致的。恰

恰相反,不同的艺术门类、不同的具体作品,客观再现因素与主观表现因素的比重、组合和结构总是不同的,可以说是千姿百态、异彩纷呈。一般说来,偏于写实的文艺门类,如小说、戏剧、绘画、雕塑等,偏于物态再现的具体作品,就其本质而言大多偏重于客观再现;而偏于写意的文艺门类,如诗歌、音乐、舞蹈、书法等,偏于心态表现的具体作品,就其本质而言往往偏重于主观表现。应当注意的是,这里讲的"偏重"并不是指客观再现与主观表现的彻底背离。如果我们割裂了矛盾双方的对立统一关系,把强调的重心推到极端,那就会产生两种失误。倘若舍弃主观表现而单纯强调客观再现,那就无异于把文艺创作视为机械拍照、刻板摹写,把文艺作品当成生活的苍白摹本。反之,如果舍弃客观再现而孤立强调主观表现,那么文学艺术家的思想、感情、意志、目的、愿望、理想等的表现也就无所附丽,文艺创作往往变成不可名状、晦涩难解的情绪宣泄,或者格调低下、庸俗不堪的本能流露。盛行于当代西方文坛的"自我表现说",它所肯定的正是这样一种脱离社会历史、脱离现实生活、脱离客观再现的"主观表现"。"自我表现说"与审美意识形态论中的主观表现因素是根本不同的。诚然,文学艺术作为对社会生活的能动的反映形式,作为对客观世界的能动的掌握方式,作为创作主体的能动的精神创造,不可能不渗透着文学艺术家的思想、感情、意志、目的、愿望、理想,凝聚着这些自我表现因素。不承认这一点,也不是唯物主义者。如果文学艺术家不是以自己的眼睛去感受和观察人生,用自己的头脑去研究和分析现实,用自己的身心去拥抱和融化生活,在创作过程中不是爱其所爱,恨其所恨,发其所欲发,写其所欲写,他们又怎么能既合规律又合目的的自由创作呢?所以,如实地分析和科学地评价自我表现因素在文艺创作中的地位、价值,还是十分必要的。然而对文艺创作中的自我表现因素进行实事求是地分析和科学地把握是一回事,单纯地把自我表现规定为文学艺术的一般本质又是另一回事。如前所述,文学艺术本质上是客观再现与主观表现辩证统一的审美意识形态。在矛盾双方的对立统一中失去了任何一个矛盾方面,都会导致文艺本质的丧失。所以,如果舍弃客观再现而孤立强调主观表现,单



纯把自我表现规定为文学艺术的本质，起码是一种以偏概全。尽管这种自我表现的本质规定与那种把文艺视为对生活的摹仿的直观唯物主义的本质规定相比，确实发展了审美认识和艺术掌握的能动方面，但却是片面地发展了，同样陷入谬误之中。

二、形象思维论

人类思维有两种基本方式，这就是形象思维与抽象思维。形象思维是人类在一切审美活动，特别是在艺术活动中经常使用的思维方式。抽象思维是人类在一切理智性活动，特别是在科学研究活动中经常使用的思维方式。人类在日常生活中的思维活动，有时偏重于形象思维方面，有时偏重于抽象思维方面，有时表现为形象思维与抽象思维的交替或融合。

形象思维的发生与人类历史一样古老。原始先民的思维活动与类人猿的初级意识活动相比，虽然已有理性成分，形成质的区分，可是从整体上看这种理性成分并不多，基本上还是以偏重感性的意象形式来把握对象世界。所以，原始思维属于广义的形象思维活动，是一种抽象思维方式尚未分化之前的形象思维活动，是一种欲分清主体与客体，可是还没有将主客体从理性层面上完全分开的混融性形象思维活动。随着社会生产力的发展，人类思维能力的提高，能够把握对象世界本质规律和发展趋势的理性因素逐步增强，抽象思维才渐渐从作为母体的原始形象思维中分化出来，特别是在人类发明并广泛使用文字之后，抽象思维活动才日趋活跃，得到更快发展。抽象思维从原始形象思维中分化出来，并不意味着形象思维方式的消亡，而是表征着形象思维由初始阶段向高级阶段的进化。这种高级形象思维与初始形象思维的不同在于，它是在人类能够明确地将自身与客体区分开来的条件下，在能够以越来越多的概念把握客观世界本质规律和发展趋势的情况下出现的，内蕴着比原始形象思维要多得多的理性因素，当然，这种理性因素仍然是蕴含在意象之中而不是以概念的方式呈现的。所以，它也还是形象思维，只是与原始形象思维

相比提高了一个层次。

形象思维的基本特点，表现在具有表象依存性、情感融合性、意象建构性等方面。第一，表象依存性。人类的思维活动都是从对客观事物的具体感知开始的，以此为基础，抽象思维借助对这些感觉印象和知觉表象的分解、选择与剖析，抽取出其中包含的深层的比较稳定的关系和联系，而后便舍弃感性材料，只是以抽象概念来表述对客观事物本质规律和发展趋势的认识；形象思维与此不同，它并不对感觉印象和知觉表象进行分解、选择和解剖，而是对这些感性材料进行比较、概括与综合，在这种比较、概括与综合中领悟其中蕴含着的本质规律和发展趋势。在形象思维展开的整个过程中，都始终离不开感性具体的感觉印象和知觉表象。正是在这些感性材料基础上，情感活动、想象活动等才得以全面展开。在这个意义上，可以说形象思维具有对于感知表象的依存性。

第二，情感融合性。在形象思维活动运行过程中，情感活动极为活跃，它与审美理解虽有一定对立性，可是从整体上看却是偏重统一的。情感推动着理解的深化，理解强化着情感的跃动。即是说，情感不仅不妨碍颖悟性理解活动的推进，它还能让人随着表象的运行，由此及彼，由表及里，品味出那些更为深层的东西，即所谓弦外之音。而这样一种领悟式的深层理解，又进一步激起情感的大潮，让人有更多的心动神摇、心驰神往之感。这种情况与抽象思维正好相反。在抽象思维活动中，情感与理解虽有一定统一性，比如某些理智感就有助于引发抽象思维活动的展开，可是二者又基本上是对立的，抽象思维活动一旦展开，一般说来要求客观冷静，不容许情感的介入和干预。情感活动在抽象思维活动中受到的某些抑制，在形象思维活动中得到相应的补偿。形象思维过程中的情感活动之所以特别活跃，与主体性在形象思维活动中的较多介入有关，它要求更多地见出主体自身对于对象的领悟和把握，更多地见出主体对于特定对象的情感态度。而在抽象思维中，出于符合客观、追求真理的要求，它的客体性较强，对主体性是有一定排斥性的。形象思维中的情感活动具有融合、凝聚的作用，它渗透在各种各样的感觉印象和知觉表象之



中，使之融合为幻想、联想、想象活动的基础材料；它贯穿在联想、幻想、想象活动之中，使之按照生活的逻辑和自身的逻辑自由驰骋，并将许多感性表象融合为栩栩如生、呼之欲出的意象。由此可知，情感活动是形象思维得以展开的动力。

第三，意象建构性。形象思维活动所追求的目标是建构意象或意象系列。所谓意象，就是情感与理解互渗整合的审美形象。这种意象存在于思维主体的脑海之中，是一种精神性存在。作为情、理、形三位一体的观念性存在，它可以是单体的，也可以是系列的。意象建构是从对感觉印象和知觉表象的识别、筛选、集中、概括开始的，在强烈审美情感推动下，这些已得到简单加工的感性材料，经过接近联想、类似联想、对比联想、因果联想等的初步组合，再经过包括幻想性想象活动和理想性想象活动在内的创造性想象活动的进一步聚合，渐渐形成较为清晰可辨的意象。对于单个客观事物的形象思维，一般说来是从形成单体意象开始的，可是这并不是说它就只是停留于单体意象，它还有可能借助联想、幻想、想象活动浮想联翩起来，形成更多意象，如对某些较为单纯的咏物诗的创作和欣赏，即是如此。对于相互关联的诸多客观事物的形象思维，大多形成存在于较大时空领域中的意象系列，如对某些描绘波澜壮阔社会生活的历史小说和史诗的创作和鉴赏便是这样。形象思维注重意象和意象系列的建构，感性色彩浓重，而抽象思维注重以概念、范畴的方式建构具体理论和理论体系，理性色彩强烈，二者在性质上是有明显差别的。正因为形象思维以意象建构见长，所以它在运行过程中，总能让人有一种如见其人、如闻其声、如临其境的感觉。

在人类思维发展史上，自从抽象思维从原始形象思维中分化出来，后来出现的更为高级的形象思维便与抽象思维同时并存，相互补充。在审美活动特别是文学艺术活动中，从整体上看主要是运用形象思维，如果必要，抽象思维亦可适当介入。比如，某些文学作品中画龙点睛般的精彩议论，还有一些哲理诗作品中的理性意蕴，即可见出抽象思维活动在不同程度上的渗透。与此相似，在科学研究活动中主要是运用抽象思维，若有必要，形象思维亦可适当运用。比如，

某些科学研究活动中需要借助天体分布与运动图像、动植物标本、人体生理挂图等，都可见出形象思维活动因素在科学研究领域中不同程度的介入。

三、典型创作论

何谓典型？典型就是在独特鲜明的个性之中蕴含着深刻社会历史文化内涵的成功艺术形象。典型形象以人物形象为主，同时也包括各种自然事物的形象。这些成功的艺术形象所具有的典型性质，被称为典型性。在艺术创作中，只有通过概括化与个性化的统一，即通过典型化，才能创造出典型人物和典型环境，才能在典型环境中塑造出典型人物，这样一种规律性的表现，被称为典型化的规律。关于典型形象和典型化规律，许多美学家和艺术理论家都曾进行过多方面研究。别林斯基关于典型是"熟悉的陌生人"的说法，就很有影响。他说："典型的本质在于：例如，即使在描写挑水人的时候，也不要只描写某一个挑水人，而是要借一个人写出一切挑水的人。"又说："创作独创性的，或者更确切点说，创作本身的显著标志之一，就是这典型性——如果可以这样说的话，——这就是作者的纹章印记。在一位具有真正才能的人写来，每一个人都是典型，每一个典型对于读者都是熟悉的陌生人。"[①]别林斯基这一说法虽然带有某些类型化痕迹，对于典型的个性要求比较模糊，可是这种"熟悉的陌生人"的提法确实对典型形象的特点进行了比较准确的概括。

黑格尔认为，从创作角度说，"艺术所应该做的事不是把它的内容刨平磨光，成为这种平滑的概括化的东西，而是把它的内容加以独特化，成为有生命有个性的东西"。[②] 就是说，艺术创作的典型化规律要求将概括化与独特化辩证地结合起来，只有这样才能创作出有生命有个性的东西。他说："真正的自由的个别性，如理想所要求的，却

① 《别林斯基选集》第1卷，上海文艺出版社1963年版，第191页。
② 《美学》第1卷，人民文学出版社1962年版，第331页。



不仅要显现为普遍性,而且要显现为具体的特殊性,显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透,这就形成完整的性格,这种性格的理想在于自相融贯的主体性所含的丰富的力量。"[①]黑格尔从概括性与独特性、个性与共性的内在统一角度论述典型化规律问题,确实深刻,给人诸多启发。当然,也要看到,这些论述是以其绝对理念论为哲学基础,而不是以人类社会实践为根基建构起来的。

我们认为,典型化规律作为艺术创作的基本规律之一,从本质上说属于精神生产领域的规律性表现,可是又要意识到,精神生产实践是以物质生产实践活动为基础的,它不能离开后者而自立。艺术创作也是这样,它诚然是一种高度自由的精神活动,可是仍然要以人类社会现实生活为根基,而不能是无源之水,无本之木。黑格尔特别重视艺术美,这是有目共睹的,他的《美学》基本上就是谈艺术,又称为艺术哲学。他把艺术美视为理想美,处处从理想高度要求艺术美,当然是对的,可是他这样做从根本上说却是因为艺术美是绝对理念通过自运动、自发展,回复到自身的一个阶段,绝对精神可以借艺术美得到理想的显现。与此相对照,他把自然美贬得很低,原因也是因为它不能很好地显现绝对理念。由此可见,黑格尔所说的艺术不过是绝对理念的特定表现方面。与这种情况相联系,他虽然精彩地论述了典型化规律,认为它应是概括化与独特化的统一,可是由于割断了艺术实践与人类社会现实生活的关系,这样一种关于典型化的规律从本质上说又是抽象的。所以,我们今天理解典型化规律,就应当重视文学艺术与人类社会生活实践的实际关系,从艺术美源于生活、又高于生活的角度来把握它。就是说,在艺术创作中,典型化的两个矛盾方面,即概括化与独特化(个性化)都不是抽象的,而是与人类社会生活实践联系在一起的。概括化是艺术家对人类社会生活本质规律和发展趋势的能动概括,而不是对所谓绝对理念的抽象概括;独特化是对典型形象不同于众的个性特征的集中表现,而不是对那种能够显现绝对理念的感性形式的个性特征的集中表现。只有这样,概括

① 黑格尔:《美学》第1卷,人民文学出版社1958年版,第292页。

化与独特化才能真正立于人类社会现实生活基础之上，具有历史具体性，它们的辩证统一才能完整地体现出典型化规律。

运用典型化规律，能够创造出符合理想要求的典型人物和典型环境。所谓典型人物，就是性格独特性与社会概括性相统一的人物形象。在典型人物的塑造方面，黑格尔关于性格具有丰富性、确定性、整一性的见解是值得借鉴的。他认为“人的心胸是广大的”，“人物性格也须现出这种丰富性”，“只有这样的多方面性才能使性格具有生动的兴趣”；同时又要看到，人物性格的诸多方面又不是平行并列的，其中“应该有一个主要的方面作为统治的方面”，从而使性格获得质的定性；人物性格的这种“特殊性”，又是与它的“丰富性”，与它的“生动性和完满性”融合为一体的，就是说人物性格应当是具有自身整一性的，“如果一个人不是这样本身整一的，他的复杂性格的种种不同的方面就会是一盘散沙，毫无意义”[①]。在他看来，典型人物应是既有性格的丰富性，又有性格的确定性的有机整体，每个人都是完满的有生气的人，而不是寓言式的抽象品。关于这一点，恩格斯也曾深刻地指出：优秀艺术创作应当做到“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此”[②]。不论是中国《三国演义》中的刘备、关羽、张飞、诸葛亮，《水浒》中的李逵、武松、鲁智深、宋江，《红楼梦》中的林黛玉、贾宝玉、薛宝钗、王熙凤，还是莎士比亚剧作中哈姆雷特、奥赛罗，巴尔扎克小说中的高老头、葛朗台，这些典型人物一无例外地是按照典型化规律塑造出来的，都具有性格独特性与社会概括性高度统一的基本特征。

按照典型化规律塑造人物形象是根本性要求，如何贯彻这一要求，采取何种方式方法，应当依据创作活动具体情况而定，择其要者来说，主要有两种。一种是通过广泛搜集、集中、概括多种素材的方式来塑造典型人物，即“杂取种种人，合成一个”[③]的方法。鲁迅说：

---

① 黑格尔：《美学》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 293～299 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 453 页。

③ 《鲁迅全集》第 6 卷，人民文学出版社 1959 年版，第 423 页。

“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表完我的意思为止。人物的模特也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。”[①]阿Q、祥林嫂等典型就是这样创造出来的。另一种是以社会现实生活中的一个原型为基础，适当选取并融合其他素材，使之丰满起来，达到形神兼备的程度，成为典型。如《钢铁是怎样炼成的》中的保尔，《林海雪原》中的杨子荣，就是这样创作出来的。当然，以一个原型为主塑造典型人物，并非刻板地复制，同样需要必要的概括、适当的想象和虚构。不论运用哪样一种创造典型的方法，都必须从实际生活出发，深入地、准确地把握各种各样的人物和事件，决不能凭空创造。还应注意通过个别表现一般，通过现象表现本质，通过偶然表现必然，将生动的个性描写与深刻的社会概括融为一体，避免出现抽象概念化或者是“恶劣的个性化”倾向。

典型性格形成于典型环境之中，典型环境影响和制约着典型人物，典型人物又反过来作用于典型环境，使之发生相应变化，二者具有密切关系。正像典型人物的塑造需要按照典型化规律进行一样，典型环境的创造也离不开对典型化规律的掌握和运用。就是说，典型环境同样具有双重性，它既是一种特定具体的生活环境，其中又内蕴着时代的、社会的、文化的大背景。《红楼梦》中的人物，特别是典型人物，他们所生活的具体环境是荣宁二府，是大观园。可是这个具体环境又不是孤立于社会环境、历史环境和文化环境之外的，它是与整个封建社会由盛而衰、封建宗法越来越窒息人们的心灵、封建礼教越来越摧残自由美好爱情的大背景融合在一起的。

第二节　文本主义方法

文本主义批评，通常被称作“英美新批评”。它的名称很多，如

---

① 《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1959年版，第394页。

“本体论批评”、“形式主义批评”、“文本中心主义批评”等。它的特点是把作为哲学范畴的“本体”引入文艺批评领域，将文艺作品视为与社会、历史、人文等毫无关联的独立自足的“本体”，将文本视为与作家的情感、个性无关，与读者的感受、体验无关，与其他作品无关，具有本体性、独立性、中心性、个体性的批评对象。文本主义批评以“英美新批评”为主干，同时也包括俄法等国的形式主义批评在内，曾产生非常广泛的影响。

一、文本主义批评的形成与发展

文本主义批评发端于 20 世纪 20 年代的英国，30 年代在美国基本形成，40～50 年代在美国文坛占据统治地位，为此可分为前驱期、形成期、兴盛期三个阶段，前后持续 40 年左右。

文本主义批评前驱期的理论代表是英国美学家休姆（T. E. Hulme，1883～1917）和美国诗人埃兹拉·庞德（Ezra Pound，1885～1972）。休姆的文学理论活动，虽然促进了英美意象派的形成，但其文学思想却超过了意象派诗歌创作的实践，蕴含着后来文本主义批评的某些理论观点。他认为浪漫主义时代已经结束，代之而来的是新古典主义时代，而新古典主义的可贵之处就是“有限意识”和“正确的、精细的、明确的描写”。休姆这些看法，为文本主义批评的兴起作了理论铺垫。作为 1912 年兴起的美国新诗运动的核心人物，庞德在其诗歌评论中对语言技巧的极端关注，以及他自称取法于中国的“象形文字论”，对文本主义批评理论与实践也产生很大影响。

文本主义形成期的理论代表是艾略特（T. S. Eliot，1888～1965）和瑞恰兹（I. A. Richards，1883～1981）。他们是文本主义批评在英美等国的开拓者。艾略特第一本评论集《圣林》所流露出来的理论倾向，特别是其《传统与个人才能》、《批评的功能》等文章所提出的重要观点，给文本主义批评奠定了理论基础。艾略特主张“艺术自立论”，强调恢复艺术的崇高地位，认为艺术就是艺术，艺术就是它自身，而不是社会、宗教、伦理、政治的附庸。这一个特别尖锐的理论观



点，与实证主义批评完全是对立的。他主张"非个性论"，认为诗歌并不是表现诗人个人感情和人格的。他说，诗不是放纵感情，而是逃避个性。这一诗歌理论主张，与支配欧州一个多世纪的浪漫主义表现论也是完全对立的。他把这种观点延伸到文艺批评与文艺鉴赏之中，认为诚实的批评和敏感的鉴赏都不是指向诗人，而是指向诗的。他还提出精细地研究作品字句本身的要求，为文本主义批评指出了具体的方法和途径。就是这样，艾略特把文艺批评家对社会、时代、环境因素和作家的思想感情的注意，拉到作品自身上来。瑞恰兹则从美感传递方面论述了文艺作品的自足性，开创了语义学批评，对文学作品进行切实的文字分析。瑞恰兹的《文学批评原理》等七部文艺理论著作，对文本主义批评产生了根本性的影响。为此，兰色姆才认为"新批评几乎可以说是由瑞恰兹开始的"。他有两个理论主张值得特别重视：第一，他认为美感传递才是文学作品的特质，只要美感在读者心理上产生统一的、前后联贯的效果，文学作品就具备艺术的真实，从而成为一个独立自足的世界，它的存在与历史、科学等均无关系。后来的文本主义批评家将这一观点加以改造和发展，便形成历史、科学与文学的区分论。第二，他认为文学批评主要是一种文字批评。瑞恰兹首创语义学文学评论，提出文学批评必须以语义学为根据，对文学作品进行词义和语境分析。这种语义学理论在文艺批评领域中的独立发展，便形成了语义学批评流派；同时，它也为文本主义批评活动提供了理论观点和具体方法。艾略特和瑞恰兹的批评理论，对文本主义批评的发展产生了根本性影响。

文本主义批评兴盛期的理论代表是美国文艺理论批评家兰色姆(John Crowe Ransom, 1888～1974)与其学生阿伦・退特(Allen Tate, 1888～1979)，克里恩斯・布鲁克斯(Cleanth Brookc)，罗伯特・潘・沃伦(Robert Penn Warren)等。他们书信往来，发表一系列论著，形成南方批评学派。其中，兰色姆的论文《诗歌：本体论笔记》(1934)，退特的论文《论诗的张力》(1938)，布鲁克斯与沃伦合著的《怎样读诗》(1938)等，颇有影响。特别是兰色姆于 1941 年出版的《新批评》，通过系统评论艾略特、瑞恰兹等人的批评理论，将他们称之为"新批评

家”，“新批评”作为一个批评学派的专称才被人普遍接受。兰色姆等人虽然承认艾略特和瑞恰兹属于新批评派，但反对艾略特的“非个性论”和瑞洽兹的“伪陈述”，明确强调“文本中心论”（textual criticism）。兰色姆还提出“本体论批评”的概念，把文学作品看作独立的实体。在他看来，诗歌作为一种认识世界的方式，它所传达的认识仅仅依附于自身的词语和结构；抛开诗歌自身，这种认识就不复存在。韦勒克和沃伦合著的《文学理论》，则把“传记”、“心理”、“社会”、“思想”等方面的研究称之为“文学的外部研究”，把音律、文体、意象等方面的研究称之为“文学的内部研究”。围绕“文本”（Text）问题的研究，有些批评家提出了一系列相应术语，如兰色姆的“结构”，布鲁克斯的“悖论”，燕卜逊的“含混”，阿伦·退特的“张力”等，对文学形式方面进行了不同角度的研讨。美国的维姆萨特和比厄兹利还提出“意图谬见”和“感受谬见”，认为作家意图对作品无足轻重，读者反应也不足以成为评价作品的标准。布拉克墨尔（R. P. Blackmur）提出的细读式批评方法等，在文本主义批评发展中亦有一定影响。

二战以后，文本主义批评达到鼎盛阶段，它几乎占据美国所有大学讲坛，许多教授、批评家、美学家都归属到这一学派门下。这时还出现了被称为“第三代”的新批评家，主要以耶鲁集团的成员维姆萨特（William K. Wimsatt）、韦勒克（Rene Wellek）等为代表。韦勒克与沃伦合著的《文学理论》，维姆萨特与布鲁克斯合著的《文论简史》等论著，使文本主义批评理论更加系统化了。当然，在这种批评理论得到系统化的同时，它的狭隘性也充分显露出来，为此曾受到以克兰为首的芝加哥学派的猛烈批评。在他们看来，文本主义批评过分强调文学艺术的形式方面和单个作品，割裂作品同时代、作者、读者的关系，必然会走向极端化的歧路。20 世纪 50 年代后期，文本主义批评逐渐被结构主义批评所取代。

二、文本主义批评方法的要点

在以英美新批评为主干的文本主义批评学派内部，虽然各家理



论观点不尽相同，但在对文艺与现实生活的关系、作品内容与形式的关系等问题的认识方面，在一些具体批评方法的掌握方面，仍有某些基本认同或大体相似的要求。

1. 在文学与现实的关系方面，文本主义批评要求以文艺作品为"本体"，围绕文本展开批评活动。

文本主义批评是作为与传统的社会历史批评和浪漫主义批评相对立的派别而兴起的，在对文学艺术与社会现实生活的关系问题的认知上二者呈现出根本差别。社会历史批评主要是从文艺作品产生的社会环境、时代环境、人文环境以及作者的生平阅历等角度来进行评论活动的。它把文学艺术家的创作活动视为人类社会实践活动的一部分，把作品的社会性、历史性、人类性、民族性、伦理性、政治性等方面属性视为文艺批评的重心。与此相反，作为文本主义批评的主干，新批评学派却认为社会历史批评的这样一种认知和掌握，从根本上取消了文学艺术自身的独立品格。他们认为，艺术就是艺术，它具有独立自足的"本体"属性。所以，极力主张把批评的视线转向作品本体，只从文本自身来阐释作品。比如，艾略特就强调"艺术自立论"和"非个性论"，认为艺术就是艺术，而不是社会、宗教、伦理、政治等的附庸；诗歌创作是"非个性"的，它不是"放纵情感"，而是"逃避个性"，即是说它并不是表现诗人的感情和人格的。正是基于这样一些看法，他认为批评和鉴赏的对象都不应该是诗人，而是诗本身。兰色姆把艾略特的"艺术自立论"和"非个性论"，以及瑞恰兹的"语义分析理论"都吸收到他的批评理论中来，并用哲学上的"本体"范畴进行概括，于是就建立了他的"本体论批评"的理论体系。在他看来，文学艺术家的创造物与数学家的构造物有近似之处，数学家的构造物有可能存在，但不一定确实存在；有可能确实存在，但不一定有用处。这样，数学运算就变成一种思考推理的东西，变成了在用意方面非常一般化、非常基本的东西，除了用本体字样，就无法说明。而诗人和作家的构造物也与此类似，是一种非常一般化、非常基本的东西，除了用本体字样，就无法说明，所以他得出了"本体，即诗歌存在的现实"的结论。即是说，文学作品就是本体，它所描写的那个世界是有可能

存在，但不一定确实存在的东西。这种本体论批评从哲学角度赋予文艺批评以独立地位，更加明确地否定了文学艺术与社会现实生活的关系，否定了文艺作品表现作者感情与个性的特质。由于兰色姆提出的“本体论批评”一再强调文本是具有独立地位的文艺批评对象，所以文论史上也把本体论批评称之为“文本中心主义批评”。值得注意的是，这种本体论批评的基本理论观点不只是兰色姆本人的，而是文本主义批评学派所有成员共同信奉的。把文学艺术视为可以远离社会现实生活的独立自在的本体，是文本主义批评学派在文艺与现实关系问题上的一个核心理念，其他观点和方法论都是从这里派生出来的。尽管文本主义批评学派内部在一些具体问题上看法略有差异，但在这一核心理念上所有成员都是一贯坚持的。例如，韦勒克和沃伦合著的《文学原理》中就直接用“本体”概念给文学作品下定义，认为它是具有特殊本体状态的独特的认识客体。

由于把文学艺术作品视为独立自足的“本体”，这就不能不影响到对作家、作品、读者三者关系的理解。在文本主义批评学派看来，在创作过程中，如果作者的思想感情和其他动机已经在作品中实现，那么研究作品本身即可；如果这些没能在作品中实现，那就更与批评无关。因此，在批评过程中，作者的问题可以不予考虑。而作品的意义是不以读者的感受和理解为转移的，所以在批评过程中，读者也是可以排除在外的。这种批评观念比较突出地表现在维姆萨特和比尔菲利所写的《意图谬见》和《感受谬见》中。在他们看来，文学作品作为独立自足的本体，不一定能体现作者的意图。若从作者意图出发，着重考察它在作品中的实现情况，就会把文学作品本体与其产生过程相混淆，容易把作者的主观意图当成批评标准，结果会使文艺批评失去客观标准。这样一种失去客观标准的主观性批评，就只能是相对主义的传记式批评。读者对作品的心理反应是因人而异的，千差万别的，批评家若依据读者反应来评论作品，那就必然会导致相对主义，同样使批评活动失去客观标准，结果对同一篇作品的批评就会形成因人而异的印象式批评。他们张扬“意图谬见”和“感受谬见”的目的，是要把批评家的注意力完全集中到作品本体上来，可是却武断



地割裂了作品与作者、读者的联系。

2. 在作品内容与形式的关系方面，文本主义批评要求着重甚至单纯从形式方面入手进行评论活动。

文本主义批评既然把文学艺术作品视为独立自在的本体，在具体批评活动过程中就不能不对作品自身进行全面深入的解剖。从作品的内在构成来说，内容与形式这两大矛盾方面是回避不了的问题。如何看待文艺作品内容与形式关系，是需要所有批评家当然也包括文本主义批评家正面回答的重大课题。在这个问题上，虽然文本主义批评学派内部观点并不完全一致，可是从整体上看，不论是瑞恰兹的“语义分析理论”，兰色姆的“构架—肌质论”，布鲁克斯的“释义误说”，在对文艺作品内容与形式关系的看法上确有某种程度的认同趋向，那就是格外强调对形式自身的把握。这样一种趋向，从文本主义批评的前驱期就已初露端倪。后来，瑞恰兹不只是从美感传递方面强调文艺作品具有独立自足性，他还开创了独树一帜的语义学批评，并逐步形成语义学批评流派。这种文学批评以语义学为理论基础，主张把批评活动的重心放在对作品词义和语境的分析方面。在瑞恰兹看来，在批评活动过程中，重要的不是诗所云，而是诗本身。这就是说，重要的不是诗的内容，而是诗的语言形式。既然“诗本身”即诗的“本体”是一种特殊的语言形式，那么诗的内容不过是一种可有可无的东西，批评活动的任务就只能是在作品文字范围以内进行“语义分析”。

兰色姆把瑞恰兹“语义学批评”的理论主张进一步推演，提出基于其“本体批评论”的“构架—肌质论”。“构架—肌质论”是兰色姆于1941年在一篇名为《纯属思考推理的文学批评》的演说稿中首次提出来的。“构架”就是作品中可以用语言文字进行释义而换成另一种说法的部分，大体相当于的作品的内容。“肌质”是指作品中无法用语言文字转述的部分，相当于作品的艺术形式和细节描写。在兰色姆看来，作品的构架不可能象科学论文那样严谨，其作用只不过是在作品中承载肌质材料，而作品的肌质却具有自身的独立性，与构架无关，可以说两者是分立的。他认为，诗的本质、诗的精华，在于肌质，

而不在于构架。在这一点上，它与科学文体截然不同。科学文体只有构架，即使有少量细节描写，亦附属于构架，两者不能分立。而诗的特异性却表现在肌质与构架的分立，肌质的重要性远远超过构架。在他看来，如果批评家对肌质无话可说，那就等于在以诗论诗的方面无话可说。

兰色姆的学生布鲁克斯从结构与内涵的有机整体关系出发提出的“释义误说”，虽有合理成分，不过也带有形式即是内容的倾向。在《精制的瓮——诗的结构研究》中，他提出诗不能用散文复述的重要观点，认为诗的结构本身就含有意义、评价和阐释，它与这些内涵已经构成不可分割的整体。“结构”并不是传统概念上的“形式”，因为后者往往被理解成可以包含内容的外壳。基于这些认识，他认为结构是不能释义的，历来的批评活动所进行的释义都是把诗分割成内容和形式两部分，必然会产生误说。在布鲁克斯看来，能够用散文释义的部分只是诗歌外面临时搭起的“脚手架”，是读者理解诗后就该拆去的工具。这种观点虽然蕴含某些有机整体的合理成分，但也存在着形式即是内容的唯形式论的偏颇。

3. 在具体操作方面，文本主义批评要求围绕单篇作品进行细读式批评。

文本主义批评在文学艺术与社会现实生活关系问题上把作品视为独立自在的“本体”，在作品内容与形式的关系问题上把形式视为可以与内容分立的东西，这种把握方式必然要求运用某些特殊的批评方法，布拉克墨尔提出的“细读式批评”就是这样一种具体方法。它大体包括三个要点：一是注重单视，就是将一篇文学作品作为独立自足的本体放在眼前仔细考察，而不管它与社会历史环境的关系，不管它与其他作品的关系。文艺批评往往会涉及到作品与作品的关系，涉及到门类研究、题材研究、文艺史研究等问题，可是文本主义批评对这些关联却予以拒绝。正因为如此，文论史上把“细读式批评”也称为“个体批评”。二是强调细读，就是对一篇文学作品进行仔细阅读和推敲，着重体会每个词的本意和言外之意，注意分析词句之间的微妙联系，并仔细体会作品的结构组合等形式要素。三是讲究细

评，就是在细读基础上进一步对作品的语言和结构等形式因素展开细致分析，甚至不惜篇幅进行详尽诠释。

三、对文本主义批评方法的评价

1. 文本主义批评方法的价值与成就

以英美新批评为主干的文本主义批评敢于怀疑、反对甚至否定传统文艺批评的某些理论主张，旗帜鲜明地提出一系列独特见解，从而建构起崭新的理论批评体系。它所取得的成就主要表现在：

第一，从哲学角度把文学艺术作品视为“本体”，强调要以文本为中心展开具体批评活动，这对于19世纪以来传统性的社会历史批评模式过分强调种族、环境、时代三要素对文学艺术的制约和影响而忽略文学艺术自身特殊性的倾向是一个历史性反拨。在文学艺术与社会现实生活的关系问题上，社会历史批评学派强调客观现实生活是文学艺术产生的本源，文学艺术是反映和表现社会现实生活的意识形态。为此，在批评活动中便格外注重对文学艺术与经济、政治、伦理、道德等关系的分析，注重对文艺作品的时代性、人类性、种族性、民族性、阶级性、阶层性等方面的评论，这固然是应当肯定的，可是也要注意到这种批评方式往往会因为特别注重对于文学艺术社会属性、历史属性、文化属性的阐释和解析，而忽略了对文艺自身的审美属性、文艺相对独立的理想文化品格、文艺自身的独特发展规律等问题的认知与把握。文本主义批评针对社会历史批评活动实践中存在的这些不容忽视的问题，将“本体”范畴引入文艺批评领域，把作品看成是独立存在的实体；强调艺术就是艺术，是一种无须依附于他物就能独立自在的“本体”；认为诗作为本体是一种存在的现实，重要的不是诗所云，而是诗本身；注重对作品本身即文本的研究，要求把文本放在文艺批评的中心位置。这些理论批评主张把文学艺术所具有的独特本性和独立品格尖锐地提到人们面前，让大家深度反思，在矫枉过正的层面上说，对于文艺批评的正常进行确有重要意义。

第二，文本主义批评既反对社会历史批评模式过分强调种族、环

境、时代三要素的片面倾向，也反对传统的浪漫主义批评模式因强调作家思想感情而忽视艺术作品自身要求的片面倾向，从而体现出另一种历史性反拨，对文艺批评的健康发展也具有补偏救弊的作用。诚然，文学艺术从本质上说是客观再现因素与主观表现因素相统一的审美意识形态，就是说它不仅具有能动把握社会现实生活的客观再现因素，而且具有自觉或不自觉倾注文学艺术家思想感情的主观表现因素。文学艺术作为人类的精神产品，是作家艺术家进行创造性想象的成果，是其心智与激情的产儿。所以，文学艺术家的思想感情对创作活动具有至关重要的、不可或缺的作用。在这一点上，传统浪漫主义批评对于文学艺术家思想感情的充分肯定，是完全符合文艺创作的客观实际的。可是，我们不能不指出，对于文学艺术家思想感情的充分肯定也不能走上极端。就是说，文学艺术家在创作活动中应当自觉按照艺术创作的规律进行，按照形式美的规律进行，而不能只凭所谓“意识流”，只凭情绪的任意发泄来搞“创作”。比如，诗歌、散文、小说，各有不同特点和写作要求。作家不能仅凭自己的喜好，把诗歌写成散文，把散文拉成小说。即使是自由体的诗歌创作，也不能不讲意境，不讲韻律，否则写出来的只能是味同嚼蜡的大白话。在文艺创作领域，不论是从事何种创作，都需要相应的技法与技巧。文学艺术家在具体创作活动中应当努力学习与自觉掌握这些技法与技巧，而不能仅凭主观好恶去对这些技法与技巧进行片面取舍。我们鼓励作家诗人在积累创作实践经验的基础上对技法技巧进行改造与创新，但这并不是说可以无视已有的技法技巧，对它们进行无端排斥。

第三，文本主义批评在作品内容与形式关系问题上，对传统性的社会历史批评模式和浪漫主义批评模式因过于强调作品内容而产生的忽视作品形式的片面倾向，也进行了历史性反拨。我们认为，文艺作品形式与内容是辩证统一的关系，形式是蕴含着内容的形式，内容是借助形式表现的内容。沒有可以离开内容的形式，也沒有可以离开形式的内容。一般说来，内容对于形式具有重要制约作用，而形式对内容也具有多方面的相对独立性，并能对后者产生能动的反作用。



传统性社会历史批评模式往往非常看重文学艺术对社会现实生活的客观再现，特别重视文艺作品中的客观再现内容；而传统性的浪漫主义批评模式则非常看重文学艺术家思想感情在创作过程中的倾注与表现，特别重视文艺作品中的主观表现内容。与二者对作品内容的特别重视相比，它们对作品的形式特点，比如文体特点、结构特点、语言特点的分析有时就有所忽略；对形式美法则在作品中的体现，对艺术形式的相对独立性、历史稳定性、时代延续性等，也较少论及。文本主义批评学派不只是清楚地看到这样一些问题，而且还以与传统社会历史批评模式和浪漫主义批评模式相对立的姿态，观点鲜明地揭露这些问题，虽然带有从另外一个极端提出问题的局限，但毕竟把文学艺术的形式问题引人注目地强调出来了。它让人们从另一个角度认识到，只有社会现实生活的客观再现内容，只有文学艺术家思想感情的主观表现内容，还是远远不夠的。如果沒有特定的艺术形式去再现它们，去表现它们，就意味着取消了这些内容要素。如果不能熟练地、自由地运用形式美法则去再现和表现它们，也不能使艺术作品达到完美的理想境地。

2. 文本主义批评的偏颇与弊端

作为当代著名文艺批评学派之一，文本主义批评在对传统性的社会历史批评模式和浪漫主义批评模式的某些片面性进行"矫枉"的时候，确实也产生一些偏颇，甚至是弊端。为了达到"矫枉"、"求正"之目的，有时是需要"过正"一些的。可是，"过正"毕竟不就是"正"，"过正"了还要回到"正"才行。如果不能回到"正"的话，"过正"的东西同样属于"枉"的范围。文本主义批评的偏颇主要表现在，一是在文艺与社会现实生活的关系问题上，文本主义批评学派把文学艺术视为与社会现实生活沒有任何关联的独立自在的"本体"，是缺乏理论说服力的。"本体"作为传统哲学中的一个重要范畴，指的是作为世界本原或本性的存在。在哲学理论体系中，重点说明作为世界本原或本性的存在或存在物的部分，被称之为本体论。文本主义批评学派把"本体"范畴引进文艺批评领域，却改变了它原来的哲学内涵。在我们看来，"本体"通常是指作为世界本原的具有绝对性、一般性、

普遍性的物质存在，它是意识得以发生的基础。作为物质存在的本体是第一性的，而意识是第二性的。前者对后者具有最后制约作用，而后者对前者也具有能动的反作用。从本质上说，文学艺术作品属于精神现象，文本主义批评学派把“文本”、“作品”视为与社会环境、历史环境、人文环境等没有任何关系的“本体”，很明确，“本体”在这里是一种精神性存在，这就从根本上改变了“本体”的哲学内涵。我们认为，作为具有审美特质的精神存在，文学艺术确实具有自身的相对独立性，具有历史发展过程的独特规律和相对稳定性。可是，又不能把文学艺术的相对独立性和历史稳定性等本质属性无限夸大，把作为精神现象的文学艺术说成是本体存在。这是因为，尽管文学艺术对于经济基础来说，是一种飘浮在空中的意识形态，具有相对独立性和历史稳定性这样一些特质，可是它们最终也还是要受到经济基础的制约，受到社会环境、历史环境、文化环境等不同程度的影响。如果简单否定这一点，文学艺术岂不成了无源之水，无木之木？

二是文本主义批评认为文艺批评活动必须以文本为中心，作品与作者的思想感情、读者的感受没有关系，这些看法同样存在片面性。我们前面说过，文学艺术作品的内容包括水乳交融、不可分割的两大部分，那就是客观再现的内容与主观表现的内容。主观表现的内容，即是倾注在作品中的文学艺术家的思想感情、意志目的、理想愿望等。在文艺创作过程中，不能只是为了表现文学艺术家的情感个性而忽视对于艺术形式和技法技巧的把握，可是也不能反过来认为文艺创作与文学艺术家思想感情的抒发、个性的显现毫无关系，认为文艺批评活动需要完全排除文学艺术家情感个性对创作活动、艺术价值的影响。再说，文艺作品写出来是让人看的，让人听的，读者的接受活动相当重要。在这个意义上，也可以说文艺创作最后是由读者在接受过程中完成的。读者对于作品的感受、体验、阐释和评论，特别是众多读者对作品的反映与评价，往往会对专业批评家产生不同程度的影响。专业批评家当然应有自己的独特见解，不能人云亦云，可是他们也不能不认真分析和全面评估广大大读者的反馈信息。如果极端化地要求文艺批评不考虑读者的感受和体验，就有些



强人所难了。

三是在文艺作品的内容与形式的关系问题上，文本主义批评学派把形式视为可以离开内容的独立自足的东西，把外在“肌质”视为可以完全脱离内在“构架”的东西，强调批评的任务就是对作品的语言文字和作品本身的结构进行分析，具有唯形式的片面性。我们认为，形式与内容辩证统一，不可分割。形式是有内容的形式，内容是借形式显现自身的内容。离开形式的内容与离开内容的形式都是不存在的。形式确实具有相对独立性，具有自身的发展规律，可是又不能把形式的这样一些本质属性性吹胀到绝对的程度。即使是那些极为抽象的美的形式，也并非没有任何内容可言。因为在其深层，同样潜伏着、积淀着某些可意会而不可言传的内容，这种内容往往被称之为“意味”。由于文本主义批评在文艺观和批评观方面的偏见，它在具体批评方法的操作方面也存在问题。比如，“细读式批评”、“个体性批评”，只重视单篇作品，无视各种相关因素，把批评活动孤立在狭小的空间之中，也不能不出现理论上的偏斜。

第三节　结构主义方法

作为现当代著名文艺批评学派之一，结构主义批评与文本主义批评一样具有广泛的世界性影响。它本来属于广义的形式主义批评范围，由于主要以结构理论为指导原则和方法论，重点从作品结构角度研究文学创作、鉴赏和评论，所以被称为“结构主义批评”或“结构论批评”。

一、结构主义批评的形成与发展

结构主义批评发端于20世纪20年代初期的俄国形式主义批评，60年代中期风行于欧美，70年代初期达到鼎盛，而后逐步走向衰落。若从渊源方面考察，结构主义批评可以追溯到20年代初期的俄国形式主义批评，即什卡洛夫斯基、雅冬布森、普洛普等人的批评理

论。俄罗斯形式主义批评学派注重从作品的语言结构方面研究和评论文学性问题，即文学自身的独立本性问题。在他们看来，传统文艺批评所强调的多为文学外部问题，如文学对社会现实生活的模仿，对伦理道德的表现等问题，而对于文学内部问题即文学自身的性质以及独立自足性问题却比较淡漠。因此，他们便着意强调文学语言结构的“陌生化”（或称为“奇异化”）效应，试图以此突破传统文艺批评观的局囿，建立新型的文艺批评学。这种形式主义批评学开风气之先，为后来文本主义批评和结构主义批评的形成与发展作了理论铺垫。特别是普洛普的《民间故事形态研究》（或译《民间故事形态学》）、雅冬布森的诗歌理论等，对结构美学批评学派曾产生较大影响。20 世纪 30 年代，以雅冬布森、穆卡洛夫斯基和特鲁别茨柯伊为主要成员的“布拉格语言学派”在借鉴俄国形式主义批评理论的基础上，进而把它引伸为语言学领域中的结构主义理论。

列维·斯特劳斯（Claude Levi-Strauss，1908～），法国著名哲学家、文化人类学家、社会学家，结构美学批评的创始人，曾出版《语言学的结构分析和人类学》（1945）、《亲属关系的基本结构》（949）、《结构人类学》（1958）、《野蛮人的心智》（1962）、《神话学》（4 卷，1964～1971）等重要学术论著。从这些著作来看，他主要是从结构哲学层面上重点研究文化人类学、社会学、神话学、语言学、心理学等领域中的一些理论课题。列维·斯特劳斯认为，可以把结构主义理论作为研究人类社会现象的普遍法则。他运用这一法则研究和阐释神话，把神话的基本要素概括为“神话素”，借助对“神话素”的排列组合来阐明神话的意义。这种从结构组合角度入手来解读神话的美学理论，为结构主义批评的形成奠基了坚实的基础。列维·斯特劳斯的《语言学的结构分析和人类学》，最早提出运用同时态语言学方法来研究人类心智的结构形态问题，主张通过对神话仪式的分析来阐明原始人类心智活动的规律。他的另一部代表性著作《神话的结构研究》，也曾提出神话是处理和调解神与人对应关系之密码的著名论断。这些都给文艺批评家带来许多启示，从而促进结构主义批评学派的兴起。



对结构主义批评的形成与发展产生更大影响的是瑞士语言学家菲迪南·索绪尔(Ferdinand de Saussure，1857～1913)。索绪尔创造性地建构了结构语言学，被称为现代语言学之父。他的代表性学术著作《普通语言学教程》，被誉为是一部划时代的语言学巨著。他认为，在语言研究过程中，要排除任何"非语言因素"(如社会因素、物理因素、言语因素等)的干扰，必须就语言而研究语言。若从语言自身来说，则需要区分共时态语言和历时态语言。语言学的任务是排除任何历时态语言因素的干扰，专注于共时态语言系统的研究。对于共时态语言系统来说，则只研究其形式，而不研究其实质。在他看来，"语言只是形式，不是实质"。那么，什么是语言形式呢？就是语言自身的组合关系和聚合关系。这种语言自身的组合关系和聚合关系，便是菲迪南·索绪尔语言学理论的核心。后来曾产生广泛影响的结构语言学、转换——生成语言学、系统——功能语言学等学派的理论和方法，都是以此为基础各有侧重地发展起来的。值得注意的还有，索绪尔把"语言"同"言语"严格区分开来，把语言当作一个符号系统来研究。他认为语言自身具有系统性和结构性，任何脱离语言系统的独立言语都没有意义，这就突出了系统结构在语言学中的地位和作用。这种理论还表明，要想深入研究一个现象，必须着重分析和描述它的内部结构，以及这一现象与其他现象之间的关系。在索绪尔看来，任何一门社会科学都能归纳出一套具有整体性的规律和法则，运用它们对各种不同的具体研究对象进行结构分析，就能从中找出某种具有普遍性的内在结构，并可借助某种模式来表达。结构语言学方法论广泛渗透到社会科学领域之中，对社会学、人类学、心理学、美学、文艺学等学科产生不同程度的影响，结构主义批评家在很大程度上也是运用它来建构相应理论并指导具体批评活动的。

20 世纪 60 年代中期，由于罗兰·巴尔特、杰内特以及托多罗夫等人的努力，法国结构主义批评取代存在主义批评，成为引人注目的学派。特别是罗兰·巴尔特，曾出版《批评与真实》、《符号学的要素》、《叙事作品的结构分析导论》等论著，进一步发展了结构主义的理论与批评。他综合运用结构语言学、神话学、符号学的相关知识，

通过由“功能层”、“行动层”、‘叙述层”三个层次组合而成的结构模式研究文学作品，重点探索叙事作品的构成与规律，从而丰富了结构主义批评的理论体系。结构主义批评的另一代表人物是加拿大文艺理论批评家诺斯洛普·弗莱，其重要论著《批评的解剖》(1957)通过对欧美文学史的宏观考察与深入剖析，概括出神话、浪漫传奇、高级模仿小说、低级模仿小说和讽刺型小说五种文学原型，即五种模式。他由此提出模式结构理论，认为原型就是一种反复出现的意象类型，只有努力寻找和发掘这些文学原型，建立起相应模式系统，文艺理论批评才能有新的发现，新的建树。弗莱特别重视文学的形式问题，主要是从形式角度理解文学的本质。在他看来，文学作品是由语言构成的符号系统，或是由话语构成的叙事系统，文学领域已经发展成为言语的领域，文学经验只不过是言语经验的可见部分。弗莱关于模式结构理论的论述，关于文学语言形式的论述，都产生了世界性的影响。

结构主义批评在 20 世纪 70 年代初达到鼎盛，流派众多。由于存在某些观点矛盾和理论偏颇，不少问题难以自圆其说，后来逐步走向衰落。

二、结构主义方法的主要内容

1. 结构主义的基本理念

让·皮亚杰在《结构主义》一书中曾比较全面地论述过系统结构的三种本质定性，对于结构主义批评理论产生过深刻影响。从这个角度说，系统结构的三个定性也可以说是结构主义批评的三个基本理念。第一，整体性理念。这种理念认为任何事物的系统结构都是一个整体，即是说，它是按照特定组合规律把各种相关因素有序地建构起来的统一体，而不是孤立的简单的混合体。在系统结构内部，各种因素之间都是相互制约和影响的，而不是彼此疏离甚至是互相隔绝的，存在着内在的相关性。正是这种整体性和相关性，使系统结构具有自身特定的功能和价值。第二，要素转换理念。这种理念认为

在任何事物的系统结构中，各个成分均可按照一定规则相互转换，并不根本改变整个系统结构的性质。即是说，系统结构模式虽然具有普遍性、稳定性、封闭性，但它内部的各个成分并不总是静止不动的，在一些内在规则控制下可以发生运动和变化。语言的共时性系统结构也是这样，它的各种构成要素也不总是静止的，可以按照系统中存在的各种对立或联系而进行转换，拒绝或是接受相应的变化。第三，自身调整理念。这种理念认为事物的系统结构模式虽然具有常态性、稳定性、封闭性，但它并非永远不变，同样能进行自身调整。这是因为，任何系统都能与其周围环境产生信息和能量的传递和交换，从而使自身既有普遍性、守恒性、有序性，又有动态性，发展性。

2. 结构模式的本质属性

结构主义批评是以注重结构模式分析为重要特征的，要掌握和运用这样一种批评方式，就不能不首先弄清结构模式的本质属性。依据结构美学批评家罗兰·巴尔特、托多罗夫和热拉尔·热奈特等人的看法，一般说来，结构模式具有独立自足性、客观可知性等本质属性。

结构模式的独立自足性主要体现在两个方面。一是作品结构模式与社会历史条件无关。任何文化现象、文化活动或文化产品，包括文学作品，都是一种"能指系统"，也可说是一种符号系统，它们都包含一个独立自足的、能够自我调节的内在结构模式。结构模式具有自身存在的永恒性和封闭性，与社会历史条件的发展变化没有任何关联。在特定文化内部，人们掌握和运用"能指系统"（符号系统）都是无意识的。从这一角度来看，任何一部文学作品都能概括出它的内在结构模式，这种内在结构模式主要体现为作品的写作模式。作为纯粹的文学规范和准则，作品写作模式由不同成分组合而成。作品内在结构本身就能产生"文学效果"，故而其意义并非来自作品以外的社会现实生活。二是作品的结构模式与作者生平也没有关系。由于"能指系统"的内在结构模式具有自身存在的永恒性和封闭性，人们掌握和运用它都是无意识的，所以作家在写作过程中并没有什么动机和表现的意向，只不过是在无意识中掌握了某种写作模式。

由于写作模式中的文学规范和组合规则等具有客观性，所以写作模式便具有“非个人系统”的性质。作为“非个人系统”的写作模式，使作者进入特定作品，而这种作品同样是写作模式的自身表现，与作者个人的生平和意图都没有联系。对于作品结构模式的这种独立自足性，特伦斯·霍克斯曾进一步阐释说：“它不把作品看成是信息的‘容器’，而是看成内在的，自我生成的，自我调节并最终自我观照的整体，不需要参照自己疆界之外的东西以证明自己的本质。简言之，用皮亚杰的话来说，它是一个结构。”①

结构模式还具有客观可知性。在结构主义批评家看来，文学作品是由语言构成的符号系统，或是由话语构成的叙事系统，文学的本质或曰文学性就存在于这符号系统和叙事系统本身。由于文学作品的叙事话语或符号系统的结构是人的“言语经验的可见部分”，所以具有客观可知性。在罗兰·巴尔特看来，文学仅仅是语言，即符号系统。文学的本质并不在于它所传达的东西，而在于系统本身，在于结构模式。托多罗夫和热奈特则认为，文学的本质不在于“模仿”、“虚构”和“描写”，而在于话语的叙事结构。在《文学的概念》一文中，托多罗夫认为“模仿”和“虚构”并不能规定文学的本质。这是因为文学的模仿必须通过语言进行，模仿只是文学的属性而不是文学的结构本质；有文学性即系统结构的作品不一定虚构，而虚构的作品也不一定有文学性，故而文学的结构本质与虚构也没关系。热拉尔·热奈特认为，语言只能完美地模仿语言自身，而不能模仿现实生活中的事物。作为文学表现方式的“叙事”，好像是非语言事件，本质上也还是一种结构模式，是一种叙事话语结构，而不是对现实生活中具体事物的直接模仿。作为文学传达方式的“描写”，它的特点在于目的的自主性，手段的独特性等方面，与叙事话语结构并没有明显区别。所以，他认为文学的本质或曰文学性不在于模仿、虚构和描写，而在于叙事话语和话语类型中的结构模式。只有通过对语言符号系统或话语叙事系统中的结构模式进行分析，使作品与批评家产生时间上的

① 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第87页。

距离，才能发现作品的意义。

3．结构分析的具体步骤

结构分析的步骤主要包括三个方面：第一是把作品从具体时间中抽象出来，分析其符号系统结构和叙事话语结构。这是因为把作品从具体时间中抽象出来，批评家在结构分析过程中就能与作品形成时间距离，采取超脱社会历史条件的态度，从而发现和分析出具有永恒性和普遍性的结构形式。正如罗兰·巴尔特所说，评论家所应当再现的并不是作品所传达的东西，而是作品的系统本身。第二是结构分析一般采取从元素到模式再到法则的操作方式。就是说，通常是按照结构语言学的方法，首先找出该作品结构中的基本因素，而后依照其组合变化列成模式。在这个环节上，往往先确定各种对立因素，并探究其内在关联，而后把这些对立因素引向组合，概括出相应的结构原则。第三是通过结构分析组成一部作为“文本”的“新作品”。这种“新作品”与作为批评对象的原作品有联系，又有不同，它能产生过去没有的新奇东西。这一新奇的东西，正是原作品本身的一般形式。

对于叙事作品的结构分析，要注意以下几点：首先，要具体分析作品的结构层次。托多罗夫认为，应当把作品各部分逐一分解开来，努力确定最小的叙述单位。而后从“言语”层到“句法”层，逐步扩大分析范围，从时间、空间、逻辑三个角度来说明这些叙述单位的组合情况，最后达到“语义”层，“语义”层才是构成作品意义的真正所在。其次，要从符号功能角度分析作品中的人物。传统方法往往是先根据人物所处的社会环境、历史环境、文化环境、家庭环境、人生阅历、生理外貌等来把握其性格特点，把人物视为有血有肉的人，活生生的人，而后再研究他们的心理活动。而结构主义批评一般是从符号形式角度出发，依据人物行动对情节的影响展开研究。在他们看来，这种研究是对人物功能的把握，就象语言学对符号功能的研究一样。比如，法国结构主义批评家格雷马斯就曾根据人物在故事情节中的作用(功能)，把他们概括为六种类型，或曰六种角色：一是主角，即主人公，情节的推动力量；二是反角，矛盾冲突中的反对力量或障碍；三

是客角，对主角有吸引力的角色；四是施惠角，左右情节的仲裁力量；五是受惠角，受到主角恩惠的角色；六是辅角，帮助别人达到目的的角色。在他看来，这六种角色错综复杂的关联与组合，便构成各种不同的情境。当然，这六种角色未必都直接由人物来体现，也可以由一种情感，一种信念或一种自然现象来扮演。再次，要注意分析故事情节的时间与空间。故事情节总是在空间中展开，在时间中持续发展的，但是故事发生的时序与叙述故事的时序却并不都是一致的，对此进行研究可以更好地理解作品的现实意义和历史意义。而空间并非是绝对静止的，同样会发生运动和变化。不论是现实空间的移动，还是想象空间的移动，都会引起情节的转移，从而影响故事的结构。所以，研究时空移动的描写，有助于揭示作品的结构和意义。

三、对结构主义方法的评价

结构主义方法注重对结构模式的剖析，层次感强，细致严密，为美学、文艺学研究提供了新视角，为文艺批评系统输送了新方法，有值得肯定的合理成分，但也存在不足与缺陷。它值得借鉴的优长表现在以下几个方面：

首先，结构主义批评特别注重把握文学艺术作品自身的问题，注重分析文学语言自身的问题，对于实证主义批评的缺陷具有一定程度的补偏救弊作用。19 世纪以来的实证主义批评大多偏重从社会现状和历史资料方面来解读和诠释作品，虽有一定价值，可是一些批评家往往把文艺批评变成类似传记学、社会学、文化史和文学史一样的东西，有些读者也只是满足于这样一种评论，不再去认真研读作品，以致形成忽视作品本身的流弊。结构主义批评针对实证主义批评方法的这些缺陷，着力强调作品文本的重要性，强调研讨文艺作品内在规律、研究文学语言特殊表现力的重要性，并在批评实践中努力实施，从而引起人们对文学自身特性的高度关注，与传统的实证主义批评相比，确实具有积极作用。在早期结构主义批评活动中，布拉格学派就强调对文学作品自身的功能分析，对文学语言符号功能的批



评。他们把具体作品视为特定的“功能结构”,看成一组具有相应功能的符号,对其中那些属于诗的因素的功能符号,更是格外注重。在后期结构主义批评活动中,法国批评家亦侧重对叙事作品本身进行细致的语言分析,他们对叙事语言多层次描述的全新认识,对“功能”、“行动”、“叙述”三个描述层特征及其相互关系的深入剖析,确实拓宽了文学批评的空间。

其次,结构主义批评强调运用系统—结构方法对文艺作品进行综合性整体把握,突破了传统文艺批评孤立分析文艺现象中某一部分或某一要素的局限性,对于学术研究领域中存在的某些分工过细、只讲局部、不讲整体的片面倾向是一种有益的校正。现代西方文化长足发展,在科学技术等领域取得诸多成就,但是也存在着由于专业分工过细而出现的重视局部、忽略整体的倾向,从而使综合性系统研究受到影响。针对这样一种偏向,学术理论界适时推出“体系论”和“结构论”的主张,强调从宏观整体角度,从大的系统方面,来把握文化学术的各个分支或文学艺术的各种体裁等,以便深入研究和分析对象的结构和规律。结构主义批评创造性地对文学语言进行深入分析,注重运用系统—结构方法来考察、分析各种文艺现象,同时融进必要的理论观点。这就可以把文艺现象(如一个作家,一个作品,一种文艺思潮等)当成一个整体,从而突破传统的文艺批评孤立分析文艺现象中某一部分,某一要素的局限性。系统—结构方法,还可以把各种文艺现象分析成不同的层次、不同的要素,并力图探索层次、要素之间的复杂关系。关于表层结构与深层结构的理论,有助于对文学形象深层心理结构的分析。

结构主义方法的不足和偏颇是:第一,它只强调系统的内部结构,却排斥这个系统结构同外部世界的关系。在它看来,这种内在结构具有独立自足、自我生成和表现自身的特质,与社会历史和作家生平无关,这只能使它成为一个封闭的系统结构。从系统论角度看,系统要素之间都有相关性,如果没有相关性,它们就不可能组合成为不同层次的结构和整体性的结构。而且,系统与环境之间、母系统与子系统之间也不是互相绝缘的,它们也都存在着信息与能量的传递与

交换，呈现出运动、变化、开放的态势，否则就只能是一个没有活力的封闭系统。所以，不能把结构主义的基本观念与系统论中的结构观念相提并论。第二，结构主义方法在分析文学作品内部成分的排列组合及其变化的时候，注重的多是量的变化，形式因素的变化，很少论及质的变化，内容因素的变化，从整体上偏向静态，带有保守倾向。第三，结构主义批评所采用的先分解系统的基本要素，而后探讨其组合模式的方法，往往把作品的思想内容和艺术特点排除在外，存在着以形式取代内容，强调非情节、非主题、唯语言、唯形式的倾向。正是因为结构主义批评存在着上述缺陷，它在 20 世纪 70 年代以后便走向衰落，被新兴的后结构主义和接受美学所取代。

第六章　横向科学方法

第一节　系统论方法

随着20世纪科学技术的飞跃发展，人类社会进入信息时代，横向科学方法即系统论、控制论、信息论方法在自然科学、社会科学、思维科学领域产生了广泛影响。系统论是在各学科个性发展比较充分并已出现相互渗透、走向综合的基础上提出来的，是一种偏重对系统的整体统一性、要素相关性、结构层次性、动态有序性、合理调控性等进行全面研究的综合性理论体系。虽然存在不能尽如人意之处，但它对唯物辩证法关于矛盾普遍性、矛盾统一性、矛盾运动性等方面原理来说是一种合理补充。因此，在文艺批评领域中，它是一种值得借鉴的具有较高学术价值的批评方法。

一、系统论方法的基本要求

系统论诞生于20世纪40年代，创始人是美籍奥地利生物学家贝塔朗菲。后来，比利时物理学家普利高津提出的耗散结构理论，德国科学家哈肯提出的协同学，前苏联科学家乌耶莫夫提出的参量型系统理论等，都是对贝塔朗菲系统论的丰富和发展。

“系统”，作为系统论的一个基本范畴，是由若干彼此联系、相互作用的要素组合而的整体，具有特定结构与功能。“系统”是普遍概念，也是相对概念，从宏观宇宙到微观原子，都可视为一个系统。构

成系统的若干部分，称为“要素”。系统要素之间存在着相关性，它们彼此关联、相互作用的方式，称为“系统结构”。结构不是平面的，而是立体的。这种立体结构，是由不同等级的层次组合起来的。就是说，母系统可分出若干子系统，子系统又可分出若干更小的子系统，于是便形成具有等级性的层次。根据时空性质，可把层次分为历时性层次、共时性层次等不同类型。系统整体与外部环境（即别的系统）之间存在信息和能量的传递与交换，系统对环境所具有的反应能力，称为系统的功能。可见，系统论是把对象视为一个由若干要素按照时空关系和特定规律组合而成的具有相应功能的有机整体，始终从整体与部分、部分与部分以及系统与环境的普遍联系、相互作用中考察和分析对象，并作出最佳处理。对文艺批评来说，系统论的基本要求有如下几点。

1. 系统整体性原则

它是指系统要素之间，系统与外部环境之间保持整体统一的关系。这个原则主要体现在两方面：一是要素和系统是有机统一体。要素一旦构成系统，就获得它原来没有的新特性。系统作为整体，其性质和功能就存在于各个组成要素的有机联系中。系统和要素的这种关系，说明二者是相互依赖、密不可分的。二是系统整体功能具有“非加和性”，它不等于各组成要素的功能之和。在合理的结构中，系统整体功能大于各组成部分功能之和；在不合理的结构中，由于各组成部分的功能和力量相互牵扯、磨擦甚至抵触，整体功能“内耗”，不能不小于各组成部分功能之和。因此，运用系统论方法时，就必须全面把握整体与部分、对象与环境的关系，以便更好地实现系统的整体功能。系统整体性原则在文艺批评实践中大有用武之地。比如，我们可以把任何文艺作品视为一个具有整体性的系统，从其内容要素，如题材要素、主题要素、人物要素、情节要素等方面，从其形式要素，如体裁要素、结构要素、语言要素、色彩要素、音响要素、动作要素等方面进行研究和分析；也可以从形式与内容的矛盾关系方面，如内容对形式的制约与影响、形式的相对独立性和历史稳定性、形式对内容的反作用等方面进行阐释和评价。这是因为，任何作品都是一个具



有生命的整体系统，都是系统与要素、整体与部分的有机统一。

2. 层次等级性原则

复杂系统是由多个系统构成的，这些系统处于不同时空位置，具有不同功能，所以它们便被区分为不同层次和等级。这些系统，不论是共时性的层次结构，还是历时性的层次结构，都能体现连续性与间断性的统一。即是说，它们的连续是蕴含着间断的连续，它们的间断是连续之中的间断。比如，文学艺术大系统可以区分出造型艺术系统、表情艺术系统、语言艺术系统、综合艺术系统、实用艺术系统等不同艺术门类系统，它们在文艺大系统中属于等级较高的门类层次。处于同一门类层次中的艺术系统，又可区分出下一等级的部类艺术层次。比如，造型艺术系统下面可以区分出绘画艺术系统、雕塑艺术系统、摄影艺术系统等不同艺术部类。处于同一部类层次中的艺术系统，还可进一步区分出下一等级的种类艺术层次。如绘画艺术系统下面，可以从地域空间角度，分出中国绘画系统和外国绘画系统；从时间角度，分出古代绘画系统、近代绘画系统、现当代绘画系统。当然，下面还可分出更具体的等级层次，如中国画系统下面，从体裁角度可分出山水画系统、花鸟画系统、人物画系统，从表现形式和技法角度可分出工笔画系统和写意画系统等等。

3. 动态相关性原则

它是系统整体性原则的延续和深化，是指在不断变化的条件下，系统内部要素之间、系统与外部环境之间是相互关联、彼此制约的。它们之间的关联多种多样，有直接的和间接的，必然的和偶然的，稳定的和易变的，协调的和排斥的，有利的和不利的，相关性强的和相关性弱的等等。动态相关分为积极相关和消极相关两种，前者是指要素之间的相互作用导致系统功能放大的相关，后者是指要素之间的相互作用导致系统功能缩小的相关。要想实现积极相关，减少或避免消极相关，就要切实把握动态相关性原则，努力让系统内部诸要素之间，系统与外部环境之间保持动态平衡，这样才能最终实现系统目标的最优化。在整个文学艺术大系统的历史演进中，就时时处处存在着动态相关性。任何一个时代的文学艺术大系统的动态发展，

都是与特定社会环境、历史环境、人文环境的变化，与系统内部组合要素矛盾关系的变化联系在一起的。从文艺大系统与社会生活大系统、精神文化大系统的关系层面上说，它们之间无时无刻不发生着信息和能量的传递与交换，文学艺术尽管具有自身的相对独立性，它也不能不受到这些外部环境或强或弱、或直接或间接的影响，以至产生像文艺复兴运动、启蒙运动、五四新文化运动那样的具有重大历史变革性质的文艺现象，或者出现那种类似从四言体诗歌到五言体诗歌再到七言体诗歌的过渡型、渐变型变革现象。在文艺大系统内部诸要素之间也存在着各种各样的动态相关性。比如，不同门类的艺术系统之间可以相互渗透，诗中可以有画，画中可以有诗；同一艺术门类中的不同艺术品种之间也相互影响，从而推动自身的变革与发展，比如以讲究意境、传神、笔墨等为主要特征的中国画系统，可以融入油画、版画的因子，从而使作品呈现出新的风貌。

4. 系统有序性原则

它是指系统内部诸要素之间需要保持一定的顺序性。这种顺序直接关系到系统内部的结构和功能，体现出系统内在的逻辑关系。如果有序性高，系统功能就发挥得好；有序性低，系统功能就难以正常发挥。一般说来，系统运动过程中常常会出现有序与无序两种基本形态，不可能永远有序，也不可能永远无序。要想有效维持有序状态，改变无序状态，就需要采取反馈、激励、优化、纠偏等举措，进行切实有效的科学管理与调控。文学艺术大系统同样存在着需要维持和强化有序性、限制和克服无序性的问题。比如，文艺传播系统就需要深入研究如何维持和强化系统有序性的问题。从总体上说，传统媒体系统和电子媒体系统基本上都处于有序运行之中，它们相互辅助，彼此补充，相得益彰，共同为文学艺术发展作出贡献。可是，不论是在传统媒体系统内部，还是在电子媒体系统内部，也时有无序运行的情况。由于各个出版系统、印刷系统为适应市场经济发展的需要而独立经营，往往缺少必要的沟通。为了追求经济效益的最大化，有时各自为政，重复出书，造成库存积压，结果不仅使经济效益受损，而且使整个系统的结构与功能受到影响，处于需要尽快改进的无序状态。



二、对系统论方法的评价

应当肯定，贝塔朗菲的系统论方法与唯物辩证法某些内容，如矛盾普遍性、矛盾统一性、矛盾运动性等是有相通之处的，是对唯物辩证法有益的丰富和补充。首先，系统论关于系统是由不同层次的要素组合而成的整体观念，与唯物辩证法关于客观事物整体与部分矛盾关系的观念有相合之处。从系统论角度说，任何系统都是由相应要素组合而成的整体，任何结构都是由历时性层次、共时性层次和等级性层次组合而成的整体，系统整体功能大于各种构成要素功能之和。从唯物辩证法角度看，整体与部分是对立统一的辩证关系。整体是由不同部分构成的，没有部分就没有整体；部分只能是整体中的组合成分，没有整体也无所谓部分，可见系统论的整体观念是对唯物辩证法关于整体与部分对立统一关系的具体化。

其次，系统论关于组合要素之间、母系统与子系统之间、系统与环境之间都存在着动态相关性的观念，与唯物辩证法关于客观事物都处于普遍联系中的观念也有相通之处。从系统论角度看，系统中的任何一个组合要素均与其他要素保持密切联系，不能孤立存在；结构整体中的任何一个层次都必须与其他层次处于彼此关联之中，不能独立自足地存在；系统与其环境之间同样息息相通，相互推动，不能离开环境独往独来。正是因为有了这种动态相关性，系统才能保持整体统一性和动态发展性。从唯物辩证法角度来看，矛盾无处不在，无时不在，客观事物总是处于普遍联系之中。不论是运动的物质还是物质的运动，不论是处于量变中的事物还是处于质变中的事物，它们都是直接地或间接地、明显地或潜在地联系在一起的，可见系统论的动态相关性观念进一步丰富了唯物辩证法关于客观事物普遍联系的观念。

再次，系统论关于系统机制有序运行的观念，关于系统整体动态发展的观念，与唯物辩证法关于客观事物总是处于运动、发展、变化之中的观念也是相符合的。系统论非常重视动态平衡，有序发展，当

然它所说的动态发展与整体相关性是联系在一起的，是与积极相关即要素之间的相互作用导致系统功能放大的相关联系在一起的。唯物辩证法认为，客观世界是由运动着的物质和物质的运动构成的，客观事物总是处于生生不息的运动、发展、变化之中，并显现出由量变到质变的规律，否定之否定的规律，呈现出波浪式前进和螺旋式上升的趋势。不难看出，系统论关于系统动态发展的观念，与唯物辩证法关于客观世界矛盾运动的观念同样是相通的。

在文艺批评系统中运用系统论方法，与其他学科方法相比，往往更能贴近批评实践。但是，运用系统论方法时也应注意防止两种偏向。一是防止把系统论方法等同于唯物辩证法。唯物辩证法是认识世界和改造世界的哲学方法论，是人们对自然、社会和思维本质规律的根本看法。它比系统论站得更高，能从哲学层面对所有具体学科研究包括系统论的研究和运用进行理论指导。而系统论作为横向科学方法之一，偏重从抽象意义上，从一般联系上去把握自然系统、社会系统和其他系统，主要是对要素组合、结构层次、信息传递、能量交换、价值功能等方面进行研究，往往缺乏对研究对象个别性、特殊性的具体把握。由于存在这些局限性，它虽然能丰富和补充唯物辩证法，可是它仍然需要接受唯物辩证法的指导。如果把它运用于人文社会科学包括文艺批评领域，最好是把它与唯物辩证法，与人文社会科学领域中的其他方法结合起来运用。如果单纯使用系统论方法，容易忽略研究对象的社会、历史、文化的内容，忽略人性的复杂性、情感的丰富性、想象的自由性等，如果把人文的东西当成物质的东西来对待，就不可能深入地本质地把握研究对象或者批评对象。

另一种应当防止的偏向是用系统论方法来代替具体学科方法。系统方法作为可以跨越自然科学和社会科学的横向科学方法，具有较强实用功能，且有普遍适用性，发展空间非常广阔，可是它的优长同时也带来相应的短处，那就是它的抽象性、一般性、普遍性强，具体性、个别性、特殊性、人文性、社会性、历史性弱，难以把握研究对象与其他事物的本质区别。而具体学科方法是直接面向自然科学、社会科学、思维科学领域中特定门类对象或特定具体对象的研究方法，具



有较强的针对性、具体性、学科性、专业性，与其研究对象关系更为密切。所以，在科学研究过程中不能用系统论方法代替具体学科方法。拿文艺批评活动来说，它有自己特定的对象和规律，因而就会有一些更加符合自身特殊性的批评方法，如偏重于从文艺作品内容方面展开批评的社会历史方法、伦理学方法、精神分析方法、原型批评方法，偏重于从文艺作品形式方面展开批评的文本主义方法、结构主义方法，偏重从文艺创作方面展开批评的现实主义方法、浪漫主义方法，偏重从文学艺术的美学规律与审美特征方面展开批评的中国化马克思主义美学方法、符号美学方法、接受美学方法、比较美学方法等，都更能见出文艺批评方法的自身特殊性，是系统论涵盖不了也代替不了的。因此，如果舍弃更贴近文艺批评内容和形式特点的具体学科方法，把系统论当成唯一的方法，当成既定模式随意搬用，文艺批评活动就容易流于公式化和空泛化。

第二节　信息论方法

20 世纪，人类进入信息时代、信息社会、信息世界。各种各样的大量信息，比如经济信息、政治信息、军事信息、科技信息、文艺信息等，每时每刻都在产生着，并通过电视、广播、报刊、网络、电信、书籍、广告等载体快速传递着，简直是铺天盖地而来，充满社会生活的各个角落。在这种社会文化环境中，信息论的产生，就是水到渠成的事了。

1948 年，美国科学家申农(C. E. Shannon，1916～2001)发表著名论文《通讯的数学理论》，宣告了信息论的创立。信息论是一门应用数理统计方法研究信息传递、信息处理规律的科学。它的研究对象最初是通信领域的信息问题，后来扩展到与信息有关的所有领域，如生物学、语言学、声像学、仿生学、管理科学等领域，与系统论、控制论密切联系在一起，成为可以运用于自然科学、社会科学、思维科学领域的横向科学方法。以申农的信息论原理为基础，信息论美学、文艺信息学也相继问世。1958 年，法国莫尔斯出版《信息论与审美感

知》一书，建立了信息论美学。前苏联的信息论美学研究比较兴盛，出现了里仁纳维什利的《美学信息》、费多托娃的《信息论中的艺术文学的感知问题》等论著。捷克斯洛伐克的伊尔日·列维把信息论方法应用到文艺研究中来，建立了文艺信息学，他的《信息论与文学过程》被认为是奠基之作。

一、信息论方法的要求及其在文艺领域中的运用

“信息”，是对事物发出的消息、情报、指令、数据、信号等的特定内涵的表征。一切事物都会发出信息，从而显示其不同于他物的特殊属性。从这个角度看，信息是表征事物的形式。信息论是以一切信息为对象，深入研究系统组织化程度和信息传输的横向科学理论体系。信息论方法既有理论性，又有可操作性，它的基本要求有以下几个方面：

1. 要明确目的，选好信源，收集有价值信息

在日常生活中，各种各样的信息大量涌来，对于信息收集者来说，有些信息是有价值的，有些信息是暂时用不着的，有些则是毫无价值的虚假信息。要想做好信息收集工作，首先要明确目的，弄清目标，收集什么，不收集什么，什么信息才是有价值的，这样才能事半功倍。同时，还要注意合理选择信源，即信息源。这是因为，信息的真伪、质量的高低、是否有价值，都与信源有直接的密切的关系。选好信源，识别信息，都需要收集信息的主体具有比较丰富的信息知识，比较高的识别能力。收集有价值的信息不只是信息处理的开端，而且它还贯穿于信息加工的整个过程。在文艺批评活动中，同样要做好信息收集工作。文艺批评对象本身就是一个有相当容量的信源，且不说史诗、长篇小说含有特别丰富的信息，即使是一首短诗，一幅绘画小品，也蕴含着许多相关信息。文艺作品信息多种多样，有作品得以产生的时代信息、社会信息、文化信息；有文学艺术家人生道路的信息、审美理想的信息、艺术风格的信息；有作品的内容信息，如题材信息、人物信息、情节信息、主题信息等；也有作品的形式信息，如

结构信息、语言信息、色彩信息、音响信息等。它们都是文艺批评主体需要认真捕捉和收集的对象。在这些信息中，往往多是真实的，可是个别信息也可能是虚假的，比如作家艺术家的生平简历、作品出版的年代和版本等，就时而会出现错误。这就需要批评主体掌握更多信息，具有较高的信息识别能力。

2. 要从内容和形式两方面搞好信息加工

信息加工，主要是指信息内容的处理和信息形式的转换。信息内容的处理主要从三方面进行，一是去伪存真、去粗取精，对所收集信息的真伪、质量等进行识别和筛选，并进行初步整合；二是由表及里、由浅入深，对已经识别、筛选、整合过的信息进行更透彻的分析，以便提取更有价值的信息；三是由此及彼、努力追新，从现有信息中提取新信息。信息形式的转换，是将所收集信息的形式加以变换，以便用质量更好也更适用的形式，将信息准确地传输给接受者。在文艺批评活动中，信息内容的加工处理是相当艰巨的。比如，有重大影响的宏篇巨制，它向批评主体释放出的信息极为丰富，非常复杂。其中，有对社会现实生活进行客观再现的信息，也有对文学艺术家思想感情、意志目的、愿望理想等进行主观表现的信息；有题材、人物、情节、主题等内容要素的信息，也有时间、空间、结构、语言、笔墨、色彩、音响、光影、动作等形式要素的信息。这些信息，都需要批评主体环绕着系统目的进行加工处理。哪些是基本信息，哪些是次要一些的信息；哪些是作品本身的信息，哪些作品外围的信息，都要深入剖析。特别是对某些名家名作的批评，信息加工往往就会有更大的难度。这是因为，有些著名文学艺术家，比如但丁、巴尔扎克、托尔斯泰、曹雪芹、施耐庵等，他们的世界观、人生观、美学观、文艺观比较复杂，存在着深层矛盾，有时简直难以说清。他们创作的那些引人注目的名作，思想意蕴相当深刻，同样潜伏着种种难解的矛盾。有些思想意蕴，文学艺术家本人已经意识到了，有些"客观意义"，作者本人未必都能意识得到，这些信息都需要文艺批评家进行深入细致的辨析。

3. 要从提高传递速度和传递质量两方面加强信息传递

信息传递，是指信息在时间和空间上的转移。信息传递的标准

是传递速度的快慢和传递质量的高低。信息传递迅速，接收的信息真实可靠，就是功能良好的信息传递；反之，则是功能不太理想的信息传递，或者是功能较差的信息传递。提高信息传递速度的方法主要有两种，一是建立容量较大的信道，即信息通道；二是完善合理的信息流程。提高信息传递质量的方法，主要是采用各种手段排除干挠，清除"噪声"，避免信息失真。信息传递的途径，称为"信道"。若想提高传递速度和传递质量，必须全面加强信道建设。在文艺批评系统中，提高信息传递的速度和质量问题同样应当引起重视。批评家对文艺作品提供的多种多样的信息进行科学的加工处理，特别是依据各种参照系统提供的相关信息，对作品释放出的那些复杂信息进行深层探索、辨析和发掘后，便在思维具体的意义上把已加工处理的各种信息整合成为批评文本。批评文本是批评信息的载体，是承载着解析、阐释和评价文艺作品信息的集合体，对于文学艺术家和文艺鉴赏来说，它又是一种在文艺大系统中具有反馈作用的信源。这个信源要想对创作主体和鉴赏主体及时传递高质量的信息，就需要建立容量较大的信道，如书籍报刊、广播电视、互联网络等传播信道，并采取有效措施排除各种干扰，确保信息流程的畅通。

4. 要设置信库，科学管理，增强信息储存和输出能力

加工处理后的信息，有些需要迅速传递出去，有些并不要求马上传递出去，而是储存起来，以备将来之用。有些容量大、价值高的信息不只是现在要求传输，日后还要重复使用，也需要储存起来。这些情况都要求设置信库，即信息库，并使信息存储制度化、档案化。信库容量越大，储存的信息越多，信息输出的能力就越强。从信库中输出的信息，通过特定信道传递给接受者，才能开始新的信息收集，进入良性循环，使系统的目的得以实现。在文艺批评系统中，建立信库同样是必要的。不论是以储存传统型纸质媒体为主的图书馆、资料室，还是以储存现代型电子媒体为主的图书馆、资料室，都储存着极其丰富的难以计数的信息，包括文艺批评方面的信息，它们都是需要科学管理、持续开发的信息宝库。



二、对信息论方法的评价

信息论是以一切信息现象为研究对象，深入探索信息的收集筛选、信息的加工处理、信息的传递转换、信息的储存输出等问题的理论体系。它和系统论、控制论一样，都是可以广泛应用于自然科学、社会科学、思维科学领域的横向科学方法，具有很高的理论价值和应用价值。所以，不论是文艺研究还是文艺批评，都可借鉴和运用这种方法。

首先，信息论对信息八种基本特征的概括具有普遍有效性，有助于人们对文学艺术领域中的各种信息包括文艺批评信息的认识和把握。信息论认为，信息有八个基本特征：一是信息的共享性，即共用性。任何人都可以完整地使用它，但不能独占它。信息不同于一般物品，并不因分享人的多寡而使各自得到的信息增加、减少甚至丧失。二是信息的时效性。信息可以长时期有效，但它也是有寿命的。同一信息在不同时期传递，往往会带来不同的信息量。信息传递得越快，时效性越强，信息量也越大。三是信息的可识别性，即信息的客观性。信息是不以人的主观意志为转移的客观存在，人们可以通过自己的感官和各种人工反映系统来获取、识别信息。四是信息的可传递性。信息是通过物质载体进行传递的，只有在传递中它才能实现自身的使用价值。任何信息都需要也能够进行传递，不存在不需要或不能进行传递的信息，但存在着传递速度暂时为零的信息，如储存在磁盘、书刊中的信息。五是信息的可储存性。人们利用各种条件，把信息存入磁盘、磁带、照片等载体中，能够在一定时期内保持信息的完整。六是信息的可压缩性，即信息可加工性。根据各种需要，人们可以对相应信息进行加工处理，以便获取高容量的有价值信息。七是信息的可延续性。虽然信息具有很强的时效性，但它并不因时间的流逝而逐渐消亡。它可以长时期地保存和流传下去，并因人们的不断利用而日益丰富。八是信息的可开发性。信息是重要的社会资源，人人可以开发利用。随着认识的深化，信息开发利用的程

度越来越高，作用也越来越大。各种文艺信息同样具有这些特征，它们不仅有时效性、可传递性、可储存性、可压缩性、可开发性，与其他信息相比，它们的共享性、可延续性更强。文学艺术是人类的精神之花，并不随着它得以产生的社会现实生活的逝去而成为无人知晓的渺远陈迹，它活在人们心中，世世代代不断延续下去。即使是远古时代的神话传说，也具有不朽的艺术魅力。爱美之心，人皆有之。文学艺术作为理想美，能给人带来更多真善美的享受，自然会受到人们的普遍喜爱。所以，文艺信息的共享性和可持续性相当突出。绝大多数的文艺信息具有可识别性，可以通过对文艺本质特征的把握进行辨识。当然，也有个别文艺信息较难识别。比如，个别谁也读不懂的"意识流小说"，个别以人体损伤为代价的"行为艺术作品"，它们处于文学与非文学、艺术与非艺术的边缘地带，确实难以识别，引起争论是必然的。

其次，信息论关于信息基本特征和系统信息流程的论述，对解析、评论各种文艺信息问题基本上都是适用的。在一定意义上，可以说文艺信息学就是运用信息论研究、评析文艺现象的理论成果。文艺信息学认为，包括文艺批评在内的所有文艺现象，都可从信息视角去把握，文学艺术家是"信息发送者"，是"信源"；观众、听众、读者是"信息接受者"，是"终端"；信息发送者和接受者的视觉、听觉等感受系统是"信道"，即"信息传递通道"；而文艺作品则是承载信息的"载体"。文艺信息学重点研究文学艺术与信息的基本关系，比如，在文艺信源研究中，它把创作主体定性为发出信息的信源；在文学信道研究中，它把信道分成音响型信道和字形型信道两种基本类型，认为前者是通过朗读传递信息，后者是通过文字传递信息；在文艺信息反馈研究中，它把观众、听众和读者对文艺作品的反应当作反馈，把文艺批评视为重要的反馈形式，并对反馈提出了快速、准确、深刻的要求，都有重要启示作用。

除研究文艺与信息的基本关系外，文艺信息学还对涉及文艺信息的某些具体问题进行深入探索和评述。比如，文艺作品的"信息译解"，就是其中一个问题。文艺信息论认为，文字、音符、动作、线条、

色彩、光影等都是“编码信息”。这种编码信息具有符号的功能，人们常常约定用某种编码信息如颜色、线条或光影的分布、音符或动作的组合以及文字等来指称特定事物或抽象概念。当熟悉这种约定的人看到相应的色彩、音符、文字等编码信息时，头脑中便会再现它所指称的特定事物或抽象概念。在文艺作品中，某种线条符号、色彩符号、音响符号、动作符号、文字符号为何蕴含特定的意味，与这种信息编码的译解存在深层关系。在这里，信息译解的工具就是头脑中储存的关于编码信息与特定事物的约定，以及在此基础上展开的艺术思维活动。文艺信息论对作品创新性与可理解性关系问题，也作过比较深入的研究。众所周知，文艺创作必须创新，新颖的作品才更具有艺术吸引力。但是，过于新颖，以至使人感到冷辟疏远的作品，读者往往因为难以理解而无法接受。当然，那些陈旧的没有新意的作品，读者也不感兴趣。对于文艺作品创新性和可理解性之间的矛盾，文艺信息学运用最优化原则去处理，努力寻求创新性信息与可理解性信息的最佳结合点，较好地解决了这一问题。

信息论方法有不少长处，也有局限与不足。其一，由于它主要是从共性、一般性、普遍性角度来研究信息，对信息的个性、特殊性很少触及，不能不带有较强的抽象性。在应用信息论方法具体分析文艺大系统包括文艺批评系统中的信息流程时，把信息论方法与人类学、文化学、社会学、历史学、民族学、美学等学科方法结合起来，才能取得比较理想的效果，不至流于空泛。其二，信息论方法对信息流程的分析是模式化的，比较简便实用，可是要用它来描述和解析文艺创作系统、文艺鉴赏系统、文艺批评系统中的信息流程，就不免有些简单。这是因为，文学艺术是一种具有社会性、历史性、文化性的复杂精神文化现象，要想把握其本质规律，更需要从哲学人文社会科学层面上去剖析。

第三节　控制论方法

20 世纪 50 年代，随着科学技术的迅猛发展，现代化、自动化生产

的历史性进步,作为横向科学之一的控制论也应运而生。1948年,美国数学家罗伯特·维纳(Norbert Wiener,1894～1964)的名著《控制论》出版,标志着控制论科学的诞生。维纳在总结和概括自动控制、无线电通讯、电子计算机实践经验基础上,把系统论、信息论、行为科学、统计科学的理论方法,以及黑箱方法、功能模拟方法等综合起来,成为一个有机的整体,从而形成控制论特有的方法论。控制论在世界范围内的影响不断扩大,现在已经成长发展为专门研究信息传输和系统控制规律的新兴学科。这一学科体系庞大,主要包括工程控制论、生物控制论、经济控制论、智能控制论、社会控制论等分支。控制论作为研究信息传输和系统控制规律的科学,同样为文艺研究、文艺批评提供了新的视角和方法,文艺控制论便是一门运用控制论原理研究文艺现象的边缘交叉学科。

一、控制论方法的运用

自动控制,广泛存在于社会生活各个领域包括文学艺术领域之中。控制作为施控主体对受控对象的能动作用,是使受控对象按照施控主体的要求去行动,并达到预定目标。对控制的分类可从不同角度进行,按照反馈性质,可分为开环控制和闭环控制;按照控制性质,可分为随机控制、共扼控制、最优控制;按照控制方式,可分为程序控制、跟踪控制、超前控制等。根据目前情况,在文学艺术系统包括文艺批评系统中应用较多的控制论方法是反馈控制方法、功能模拟方法、最优控制方法、黑箱方法等。

1. 反馈控制方法

反馈,是系统为实现其运作目的而进行的自动调节行为。即是说,它是系统控制器通过回输信息对原输入信息进行增多或减少的自动调控机制。从哲学层面上说,它体现的是原因(输入信息)与结果(输出信息)的辩证统一关系。原因作用于结果,结果也会反作用于原因。输入信息会制约和影响输出信息,输出信息反过来也会制约和影响输入信息。



反馈有正反馈与负反馈两种基本类型。正反馈是系统控制器根据输出信息，对原输入信息与系统目的信息进行比较，而后依据二者差值发出相应回输信息，以激励、放大原输入信息，使系统运行态势进一步增强，更好地实现系统目的。与正反馈相反，负反馈是系统控制器根据输出信息，对原输入信息与系统目的信息进行比较，而后依据二者差值发出相应回输信息，以限制、减少原输入信息，使系统运行态势适当减弱，维持稳定，更好地实现系统目的。在人为有目的活动中，虽然负反馈的应用面更广一些，但正反馈同样是非常重要的反馈方式，若把正反馈和负反馈配合起来，合理使用，往往能更有效地优化系统的有序运动。

不论是正反馈还是负反馈，它们都适用于文艺大系统包括文艺批评系统。这是因为文学艺术大系统包括文艺批评系统是有目的的自动调节系统，它的自动、自觉、自主运行，它的目的实现，都离不开合规律的调控。文学艺术大系统与其环境的关系，即与社会生活大系统、精神文化大系统的关系需要调控，文学艺术大系统与其分支系统的关系，分支系统与分支系统的关系，如文艺创作系统、文艺鉴赏系统、文艺传播系统、文艺理论系统、文艺史学系统之间的关系，也需要调控。这就为正反馈和负反馈留下了相当广阔的用武之地。当然，对文学艺术大系统包括文艺批评系统的调控，不同于对生物系统、机械系统的调控，这是因为它具有人类历史性和社会现实性。对文学艺术大系统包括文艺批评系统的调控，也不同于对经济系统、政法系统、军事系统等的调控，这是因为它具有更多的审美感受性和美学理论性。

把正反馈方法和负反馈方法结合起来，具体应用于包括文艺批评系统在内的文学艺术大系统，对于整个文艺大系统的稳定有序发展具有重要意义。比如，文学艺术大系统运行的目的是最大限度地满足人类对理想美的追求，为了实现这一目的，就要辩证继承历史文化遗产包括文学艺术遗产，合理借鉴外来科学文化包括文学艺术成果，如果在辩证继承和合理借鉴方面取得初步成效，文学艺术大系统输出的信息就会显现出这一点。作为文学艺术大系统的调节器，文

艺批评系统就会对这种输出信息与文艺大系统目的信息进行比较，以把握二者的差值。而后，它便根据这种差值及时制定激励、扩大原输入信息的控制策略，并以批评文本即回输信息的形式传递给文学艺术大系统，进一步激励、扩大由辩证继承与合理借鉴组成的原输入信息，从而使文学艺术大系统通过辩证继承与合理借鉴的不断扩大而稳定发展，日益繁荣。与这种正反馈不同的是，负反馈是在不能辩证继承与合理借鉴的情况下，在原输入信息与系统目的信息的差值过大，不仅影响系统的稳定运作和有序发展，而且还容易使系统陷入混乱无序状态情况下使用的。这时，作为系统控制器的文艺批评系统，便会根据对原输入信息与系统目的信息之间较大差值的掌握，通过批评宣扬盲目崇古、泥古不化的复古主义观点的文本，批评张扬怀疑一切、否定一切的历史虚无主义观念的文本，或者是通过批评宣扬盲目崇洋、生搬硬套的教条主义观点的文本，批评张扬盲目排外、夜郎自大的狭隘民族主义观念的文本，即通过这些承载着自动调控要求的回输信息来对整个文学艺术大系统的运行机制进行合规律调控，使之沿着辩证继承与合理借鉴的科学轨道稳定而有序的前行。

值得注意的是，在负反馈中，有一种具有超前性质的反馈，被称为“前馈”。它是指受控对象惯性大，功能发挥滞后，控制器对它的调节往往不能马上奏效，过一段时间它才会明显影响输出量。若要有效改变这种现象，就应在系统出现偏差之前，依据预测信息采取相应的调节措施，这就是前馈。前馈方法在文艺大系统中的运用也不少。比如，弗洛伊德的精神分析理论创造性地揭示出人类意识的层次结构，提出了关于本我、自我、超我关系的学说，确有重大学术贡献。可是，在精神分析学说中，也包含浓重的“泛性论”成分。把弗氏的精神分析学说引入文学艺术大系统包括文艺批评系统时，不能不看到“泛性论”有很强的惯性，其功能发挥也往往会出现滞后状况。所以，要运用前馈方法，没等“泛性论”产生多大影响，就及时通过批评文本全面解析弗氏的精神分析学说，科学阐释人的自然属性与社会属性的关系，指出“泛性论”的危害，尽量不要在它泛滥之时再亡羊补牢。

2. 功能行为模拟方法



功能行为模拟方法是自动控制系统为实现特定目的而使用的模拟方法。它与传统模型模拟方法有相通之处,也有区别。相通之处在于,它们都是以模拟者与被模拟者(原型)某些方面的相似为基础进行模拟。区别在于,一是模拟主体不同。使用传统模拟方法的主体是人,它是借助人力操作模型进行的模拟;而使用功能行为模拟方法的主体可以是人,也可以是作为系统调控器的计算机。由计算机操作的模拟,是对借助人力操作模型进行模拟的超越。二是模拟对象不同,传统模型方法的模拟对象是模拟者与被模拟者在结构或过程方面的相似性,而功能行为模拟方法的对象是模拟者与被模拟者在行为或功能方面的相似性。三是模拟方式不同,传统模型方法采用的是同形模拟方式,即是说模拟者的外观形式与被模拟者(原型)的外观形式保持一致;而功能行为模拟方法采用的多是异形模拟方式,即是说模拟者与被模拟者(原型)在外观形式上并不一定一致,模拟者的外观形式可能是完全不同于原型外观形式的技术装置形式。四是模拟的具体要求不同。传统模型模拟方法要求模拟者对被模拟者的本质属性、深层结构等要有尽量全面准确的把握;而功能行为模拟方法并不要求充分掌握所有被模拟者的本质属性和内部结构,有的被模拟者甚至可以是对其内部情况不甚了解的黑箱。

随着计算机的广泛使用,数码技术的飞速发展,功能行为模拟技术在文学艺术大系统中的成功运用越来越多。由于计算机能够编程,存储信息,可以精确地控制摄影机、道具、灯光,可以采集动作数据,控制虚拟角色,所以它为影视艺术带来新的生命活力。1977 年,在拍摄《星球大战》过程中,便使用计算机对摄像机和飞行中的宇宙飞船模型进行控制拍摄,许多战争场面非常壮观。这种运动控制技术为影视艺术拍摄提供了新的方法。由于有计算机的导控,安装在机械臂上的摄像机能够进行上下、左右、俯仰六个自由度的运动,同时机位也可变化。计算机还可以控制拍摄道具,如《真实的谎言》中的战斗机,它的各种高难动作都是普通拍摄方式难以出色完成的,《侏罗纪公园》中的恐龙,它的表情、动作惟妙惟肖,非常逼真。由于计算机图像处理技术的提高,多媒体技术的不断进步,三维动画艺术

也以崭新的面貌呈现在人们面前。三维动画，又称“卡通”，作为影视艺术的一种，它是通过计算机产生图像运动技术来创作的。在三维动画中，很多动物形象被“人化”了，不只是具有人的思想感情，还具有人的丰富表情和行为动作的特点，真可谓活灵活现。三维动画之所以具有这样一种艺术魅力，是因为它采用了功能行为模拟方法，特别是采用了实时动作捕捉技术。实时动作捕捉技术是一种高级动画技术，它以光学原理为基础，使用多个红外线摄像机，对身穿已安装传感器衣服的演员进行拍摄，并用数学方法绘制出反射标记的三维空间座标，从而将演员各种各样的表情、动作、行为等记录下来。由于传感器所在的关节点与计算机生成的“虚拟角色”这种艺术形象身上的关节点一一对应，把传感器提供的三维空间座标传送到内设三维动画软件的计算机后，“虚拟角色”的运动轨迹便与演员的运动轨迹自然地融合在一起，所以这种借助实时动作捕捉技术拍摄的动画片拟人化程度很高，异常逼真。

把功能行为模拟方法运用于戏剧表演艺术领域，也取得可喜成果。2005 年 10 月，中国科技大学学生用自创的机器人智能技术控制提线木偶，成功地表演了《梁山伯与祝英台》，从而改变了长期以来传统提线木偶通过人力控制的表演形式。两年后的 2007 年 11 月，中国科技大学研制的 15 个人形机器人又成功地表演了《千手观音》、小品《卖拐》等节目。这些人形机器人有 17 个自由度调节功能，可以完成俯卧、转动、合掌、跳舞、拥抱等 20 多个动作，这说明我国人形机器人在艺术表演方面已经达到很高水平。

3. 最优控制方法

最优控制，是使自动控制系统的性能指标实现最优化的综合方法。最优控制理论，是为适应大量工程实践的需要，特别是为适应航空航天技术发展的需要而产生的。1958 年，前苏联学者 L. S. 庞特里亚金提出极大值原理，后来又在《最优过程的数学理论》这一专著中进行了全面论述，产生广泛影响，成为最优控制的理论基础。美国学者 R. 贝尔曼 1956 年提出的动态规划，对最优控制理论的形成和发展也有重要作用。



最优控制方法有多种，包括古典变分法、极大值原理和动态规划等。古典变分法，是对“泛函”（即以控制函数和运动状态为变量的性能指标函数）求取极值的数学方法；极大值原理，是对古典变分法的推广，是使受控系统的整体指标或运动过程的性能指标达到极值（极大值或极小值）的主要方法。

最优控制问题广泛存在于工程技术和现实生活领域，也存在于文学艺术领域。包括文艺批评系统在内的整个文学艺术大系统，在性质上都属于自动控制系统。无论是系统的整体运作，还是某分支系统的具体运动，其性能指标都需要进行最优控制。即是说，要在深入调查，掌握全局的基础上，从各种允许控制方案中找出最优方案，努力使系统的整体指标或具体运动过程的性能指标达到最优值（极大值或极小值）。尽管文学艺术大系统中的最优控制目前还不可能象工程技术领域中的最优控制那样完全达到数学上的精确，但人们通过采取各种行之有效的举措，努力减少、抑制、排除种种不利因素的干扰，在最优控制方面还是取得不少可喜成果。比如，电影、电视、戏剧、绘画、摄影、书法、音乐、舞蹈、小说、诗歌、散文、建筑、工艺、文艺理论、文艺研究等领域中的评优、评奖活动，都在不同程度上实施最优控制，要求在大量或相当数量作品、节目、成果中评选出最优秀者，给予表彰和奖励。其中，特别突出的就是中国中央电视台举办的全国青年歌手大奖赛，在最优控制方面可以说是成功的范例。

全国青年歌手大奖赛由组织领导系统、参赛歌手系统、地方选拔推荐系统、大赛评委系统、大赛监审系统、大众评论评选监控系统等分支系统构成。为了实现评选过程公平、公正、公开，评选结果准确的系统性能目标，这一自主控制系统便对大奖赛实施了全程最优控制。从参赛歌手系统来说，歌手们经过地方选拔推荐系统所组织的各种审核、比赛、评选，层层选拔推荐上来，能到中央电视台参赛就已很优秀了，再通过歌唱专业比赛、文化知识测试、个人才艺表演等环节的评选，最后进入获奖行列，确实是优中选优了。从大赛评委系统来说，评委们多是德高望重、卓有建树的艺术家、教授、专家，他们对参赛歌手的歌曲演唱、知识测试、才艺表演的评论能给人诸多启发，

给歌手的评分也是比较客观、符合实际的。为了尽量减少因主观爱好带来的偏差，努力避免因偶然因素造成的失误，在具体评审过程中采取去掉一个最高分，去掉一个最低分，把有效分数相加，再计算平均值的方法来确定最后成绩，这样做确实能比较准确地反映歌手的实际水平。值得注意的是，为了追求公平、公正、公开的最大值和评选结果准确度的最大值，把评选偏差降低到最小值，大奖赛还设置了互补互动的两个监控系统，这就是大赛监审系统和大众评论评选监控系统。大赛监审系统具有对评委系统和歌手系统的具体活动进行临场监控的功能，发现问题，即时解决；大众评论评选监控系统的功能是多方面的，全国各地的民众可以通过电信和互联网等渠道对大奖赛活动的组织、运作、成就、价值等发表意见，对参赛歌手本人及其歌唱表演进行评论，对大赛评委的计分情况或工作态度等进行质疑和议论，也可以踊跃参加通过人气指数来评选全国人民最喜爱歌手的活动。多方面最优控制措施的选择和运用，有效地抑制甚至是排除了可能发生的干扰，有力地保证了大奖赛系统的自主有序运行，从而使系统选优的整体目标得到比较完美的实现。

4. 黑箱方法

黑箱方法，是把系统内部难以认清的对象视为黑箱，在输入相关信息后，通过观察和研究输出信息的变化来分析推断系统结构和行为规律的方法。一般说来，它包括四个步骤：一是确定黑箱。根据研究需要，把黑箱从其与环境的联系中抽取出来，并依据它与环境的相互作用建立耦合系统。这种耦合系统，既包括环境对黑箱的输入信息，也包括黑箱对环境的输出信息。二是探测黑箱。借助观测和实验，把握黑箱输入信息和输出信息的变化，分析黑箱的内部结构、形成机理和行为特征。三是描述黑箱。先根据输入信息和输出信息这两种变量之间的关系建立黑箱模型，而后依据模型提出各种假说，并对黑箱的结构功能等进行描述。四是验证假说。对各种假说进行多方面比较，通过深入剖析确定最佳假说，并通过实践对其进行验证。

自然界有许多神秘的黑箱现象，比如飞碟、反物质、太空黑洞等，需要科学家去探索和研究。在社会生活大系统、精神文化大系统、文

学艺术大系统中，也有一些众说纷纭的黑箱现象，比如人性的本质、意识的内在结构、审美心理机制、灵感现象等，都需要通过深入研究才能逐步揭开其神秘面纱。

比如灵感现象，作为一个黑箱，它不仅存在于文艺创作活动或科学发明活动之中，在所有创造性实践活动中都能看到它的身影。凡是从事创造性实践活动的人，大多都有灵感光临时的体验，往往是长期实践，苦苦思索，不断追求，却难以获得的重大发现、杰出发明、最佳思路、最优方法等理想目标，某个时间，某个地点，在与某物、某人、某事的偶然接触中却突然而至，犹如电光石火照亮了整个创造性实践活动的道路。灵感从何而来，它是一种什么性质的现象？两千多年来，人们都在不断探测着这一黑箱，可是直到现在也还没能完全揭开它的奥秘。仅从对文艺创作灵感的研究来看，就有各种不同的解说。比如，神灵赐予说认为，灵感是文学艺术家处于迷狂状态时神灵附凭在他们身上的结果；先天禀赋说认为，灵感是艺术天才与生俱来的突然爆发的神奇创造能力，与后天实践并没有直接关联；精神分析说认为，灵感的发生是难以捉摸的非理性的无意识活动，是性本能的曲折表现；中国化马克思主义美学认为，灵感是文学艺术家在社会实践基础上长期积累、偶然得之的产物，是一种具有偶然性、突发性、自由性、创造性的特殊精神活动。由这些说法可以看出，两千多年来人们对灵感黑箱的研究和探测一直在进行，并未停止过。

我们认为，在文艺创作这一创造性实践活动中，文学艺术家不断向自己意识深处的灵感黑箱输入相关信息，即输入他们对个人际遇的感悟信息，对社会历史的颖悟信息，对特定素材的理解和情感信息，对相关作品的构思信息，对人生理想的追求信息等，可是这些输入信息在相当长的时期内都没能激活灵感活动的内在机制，它们积淀在内心深处，变成潜意识的一部分。出人意料的是，当文学艺术家在某一时间、某一地点与某物、某人、或某事的偶然接触中，却如触电般受到高强度启示，他们立即把这种特殊的接触信息传输到意识深处，并即刻激活灵感活动机制。这时，各种已经变成潜意识的原输入信息重新燃起生命的火焰，并向显意识转化，并在最短时间内形成一

个完全符合要求的理想构思。这种奇思妙想突然爆发,喷涌而出,导引着整个创作机制向理想目标挺进。这些输出信息,使文学艺术家亢奋、激动、惊讶,陶醉于自由的迷狂状态。学者正是通过对输出信息的研究来探测灵感黑箱,并提出相关学术见解的。这些学术见解尽管还存在不能尽如人意之处,但它们毕竟都是走向揭开灵感黑箱奥秘目标的步伐。比如,神灵赐予说虽然带有神学目的论色彩,但它也客观地描述了灵感来临时人们往往会处于"迷狂"状态,特别亢奋、自由的特征;先天禀赋说忽视了后天社会实践对灵感发生的特别重要的作用,可它也注意到某些人所具有的超常的感受力、颖悟力、幻想力、联想力、想象力等先天禀赋与灵感活动的关系,能提醒人们切实加强对少年儿童乃至对尚未出生的胎儿聪明才智的教育和培养;精神分析说确实带有浓重的非理性的泛性论偏向,但是它从意识结构的独特视角出发,从无人问津的性本能角度出发来把握无意识、潜意识与灵感活动的深层关联,亦能给人不少启迪;实践美学的解说,从存在与意识、实践与认识、偶然与必然的辩证关系着眼,强调社会实践对灵感发生所起到的基础作用,当然是正确的,可是它对灵感发生的具体原因、活动机制等方面的具体研究不足,应当在搜集、概括、研究、分析更多灵感活动资料,借鉴、改造、吸纳相关学说合理因素的基础上继续向深处掘进。

二、对控制论方法的评价

任何可控系统的有序运行,都需要进行必要控制。假若缺乏正常控制机制,或是缺乏控制机制的良性效应,那么这一可控系统就不可能沿着既合规律又合目的的轨道有序运行。所以,掌握和运用控制论方法对工程技术的发展,特别是航空航天事业的发展特别重要,对探索和研究包括文艺批评系统在内的整个文学艺术大系统的可控有序运行同样是非常重要的。

文艺控制论把文学艺术大系统视为自主控制系统,专门研究它的信息输入、信息输出、信息传递、信息转换,研究它的机制调节、反

馈控制、功能行为模拟、最优控制等问题。通过对文艺信息的定量分析，对文艺系统的结构剖析、对文艺现象所进行的理想模型研究，可以达到对文艺系统内部导控机制的规律性把握，从而实现系统的有序运行。文艺控制论不仅可以研究和把握整个文学艺术大系统的内在导控机制，而且可以研讨和掌握具体文艺活动，如创作活动、表演活动、鉴赏活动、传播活动等的合理机制，对它们进行具体导控和调节。比如，在文艺创作活动中，文学艺术家所搜集到的素材信息就有一个熵值的问题，即尚不确定的新颖量问题。申农借用“熵”概念来概括尚不确定的信息新颖量，熵值越高，信息新颖量的不确定性就越大。所以，对文艺创作活动来说，掌握好素材信息的新颖量与已知量的比例，控制好“熵值”，使作品具有不同寻常的创新价值，就非常重要。

用控制论方法来探索、研究和评论文艺现象，也有某些局限性。由于控制论是对可控系统的功能、行为等进行综合抽象和集中概括的结果，很少注意特定系统的自身性质以及不同于其他系统的特点，所以若不能结合特定系统的具体情况，灵活地有针对性地运用它，便容易出现简单化的偏差。比如，文学艺术大系统属于精神文化大系统的子系统，它与物质文化大系统有联系，又有根本性质的不同。它是一个具有精神性、人文性、审美性、理想性的大系统，是一个具有情感性、意蕴性、联想性、幻想性、想象性的大系统。而且，它还是一个有自身特定的结构方式和层次区分，特定的信息传递、信息加工、信息储存、信息输出、信息传播方式，特定的动态运行和历史演进规律的自主控制系统。为此，把大量运用于工程技术系统特别是航空航天系统中的控制论方法，借用到文学艺术大系统中来，决不能生搬硬套。不论是负反馈方法还是正反馈方法，是功能模拟方法、最优控制方法还是黑箱方法，都只能是一种诱导性、启示性、导向性的调控方法，是一种具有理想性、自由性的导控机制，而决不是那种机械化的僵硬控制，决不是那种管卡压式的强行控制。而且，文学艺术的创作过程，文学艺术家的创作自由等，也并不都靠反馈活动来调节，创作主体的心理定势以及他们所运用的创作方法，有时也会发挥重要作

用。有些作家改变创作构思，是因为对社会人生有了更为深入的感受，有了新的体验，也并非都是反馈所致。一切从实际出发，具体系统具体运用，才有可能使控制论方法具有生命活力。

第四节　模糊数学方法

模糊数学是数学领域中的新兴学科。1965 年，美国自动控制论专家、数学家查德(L. A. Zaden，1921～　)发表论文《模糊集合》，标志着这一学科的诞生。随着模糊集合研究的发展，人们把它引入逻辑学领域，形成模糊逻辑学。模糊逻辑学又被引进语言学研究领域，形成模糊语言学。从 20 世纪 60 年代开始，西方一些文艺学家把模糊数学和模糊语言学引入文艺研究领域，逐步建立起模糊文艺学。作为文艺学的一个分支，模糊文艺学以文学艺术大系统中的各种模糊现象为研究对象，重点分析模糊与精确的辩证关系，以及模糊在文艺创作中的价值，是一门新兴的边缘学科。

一、关于模糊数学方法

"模糊"(fuzziness)一词，自古有之。但从科学研究角度提出这一范畴，则首见于查德的《模糊集合》。查德提出这一范畴，是对注重确定性和明晰性的经典集合论的超越、丰富和补充，是为了引起人们对模糊性与精确性关系研究的重视，希望这种研究能取得新的认识，新的突破。模糊，并不等于含糊(Vagueness)，二者有联系，又有不同。含糊的外延和内涵都不清楚，而模糊的外延虽不确定、不清楚，可它的内涵、它的"中心地带"却是相对确定的，是比较清楚的。与此相联系，模糊集合则是一种具有游移边界的集合，即是说，它是一种外延不确定、也不明确、可大可小、显得模糊的集合。

所谓集合，就是具有某种特定属性和关系的对象整体，如地球上的全部沙粒、全部树木，人类社会中的全部男人、全部女人，日常生活中的全部汽车、全部船只等，都是集合。集合里所包含的个体，称为

"元素"。19世纪末,德国数学家康托尔曾创立"集合论"。这一集合论,被称为"普通集合论"或"经典集合论",其研究对象是具有固定界限的某类对象属性或关系的集合,这种集合与其他集合呈现出明显差异。康托尔的集合论能从事物具有非此即彼的明晰性方面,对那些具有固定界限的集合进行模写。与经典集合论不同,查德的模糊集合论则是对那些没有明显差异和固定界限的某类事物的整体抽象。

客观世界之所以存在模糊现象,是因为任何事物都在运动、发展和变化,而那些中介形态、过渡环节往往是难以精确把握的,而且事物之间的相互渗透、彼此转化的形态也是千差万别的,往往会呈现出亦此亦彼、非此非彼的特点。所以,有些事物的中心部位是相对确定的、比较清楚的,它的边缘地带却是模糊的。研究模糊集合的目的是把握模糊性与精确性的关系,努力从模糊性中找出精确性,并用精确性去征服模糊性。

二、模糊数学方法在文艺领域中的运用

文艺批评活动,文艺研究活动,之所以有引进模糊数学方法的必要,是因为在文学艺术大系统中确实存在着许多模糊现象,需要进行深入地解析。这些模糊现象的主要表现,一是艺术思维本身具有感性、知性、理性多种成分,带有相当的模糊性,很难对它进行精确的定量分析。二是文艺作品所反映和表现的人类社会生活是形形色色、错综复杂的,其中有大量相互交叉、彼此渗透的模糊现象,比如人物性格的复杂性、多面性,故事情节所蕴含的矛盾冲突的曲折性、隐蔽性等,往往一时难以说清。特别是那些成功的人物形象,多为复杂性格的模糊集,解析起来相当困难。三是文艺作品的意蕴往往是多层次的、多侧面的,存在着诸多模糊性,特别是那些隐喻、象征所隐含的内容,模糊性就更强。有的长篇小说不只存在着能让一般读者理解的深层内涵,而且还存在着大多是由批评家或者是由高明的读者发现的客观意义,对这样一些模糊现象的解读确实需要下些功夫;四是

语言、音响、色彩、线条等文艺作品的形式要素自身也存在着模糊性，比如文学作品语言中有大量模糊语言特别是在诗的语言中模糊语言更多，含蓄甚至是朦胧，正因如此人们才感叹“诗无达诂”；某些大写意绘画作品强调离形得似、贵在神似，其形象在似与不似之间，在确定与不确定之间；某些抽象绘画则由单纯的线条或色块组合而成，它们蕴含的情感或情绪难以捉摸，其意蕴更是无从捕捉；还有一些抽象音乐、色彩音乐，只是诸多音符的错综组合，人们也无从理解和掌握其旋律、节奏，即使受到某些情绪的感染，也难以说得明白；五是文艺作品的价值，如真的价值、善的价值、美的价值等，不仅相互渗透、彼此融合，难以表述，而且在价值观念、价值取向上有时存在矛盾，从而引起争议；六是在文艺鉴赏方面，虽然存在着审美的普遍有效性，但因人们的世界观、人生观、美学观、艺术观等多有差异，又存在着审美的个别差异性。所以，要想达到对某一作品较为一致的审美感受和审美理解，那是相当不容易的。文学艺术大系统中的模糊现象还很多，在这里就不一一列举。

由于文学艺术大系统是一个具有精神性、人文性、审美性、理想性的大系统，是一个具有情感性、意蕴性、联想性、幻想性、想象性的大系统，它的感性因素非常浓重，理性因子只是潜伏于感性形式之中，所以其模糊性的存在乃是一种既合目的又合规律的现象。即是说，文学艺术作为审美意识形态，其模糊性、朦胧性、多义性、不确定性等，都是符合美学规律、艺术规律的表现。有些模糊现象、模糊观念，与那些明晰现象、明晰观念相比，更符合人们的审美心理和审美需求。正象康德所说：“模糊观念要比明晰观念更富有表现力。……美应当是不可言传的东西，我们并不总是能够用语言表达我们所想的东西。”[①]我们这样说，并不是要把文艺创作、文艺作品、文艺表演、文艺鉴赏中的模糊引向绝对化，使之成为含含糊糊、稀里糊涂的东西。这是因为，文艺领域中的模糊现象都是相对的模糊，而非绝对的模糊。即是说，它是一种“中心地带”比较明晰，甚至是精确，而边缘

① 《康德传》，商务印书馆 1981 年版，第 115 页。



地带却不清晰、不严正的模糊，是一种在确定与不确定之间的模糊，在模糊与不模糊之间的模糊。正因为它的“中心地带”比较明晰甚至精确，并要求不断克服边缘地带的不清晰、不确定，它才是一种相对的模糊，是一种虽然不确定、不清晰但却趋向于确定和清晰的模糊。

文学艺术大系统中有不少模糊现象，引进模糊数学方法进行研究、分析和评论确实是必要的。有些学者用它来研究文学语言的模糊性，人物性格的模糊性，深层意蕴的模糊性，绘画、书法、音乐创作的模糊性等，已取得可喜成果。当然，运用模糊数学方法时也应注意以下几点，一是不应将模糊性绝对化。就是说，不能把模糊性当成文艺创作、文艺作品等文艺现象的整体。无论是在社会生活领域还是在文学艺术领域，都存在着不确定的模糊现象，也存在着比较明晰的确定现象。从整体上看，可以说模糊现象与明晰现象是并生共存的。即使是模糊现象，其模糊性即不确定性、不严正性、朦胧性、多义性等也不是它的唯一特征，因为它自身的“中心地带”还有确定的一面。所以，在对文艺创作和文艺作品的研究和评论中，不能把模糊现象视为绝对模糊，而应视为相对模糊，即由不确定走向确定的模糊，模糊性与明晰性统一的模糊。二是文艺现象大多带有模糊性，可是又不能把追求和营造模糊性当成目的。创立模糊数学的目的是为了征服模糊现象中的模糊性，即用数学方法对模糊现象作出比较精确的估量和处理。鉴于此，在文艺创作、文艺评论中，也不能把追求模糊性作为最终目的。如果认为越模糊越好，认为那些含含糊糊、稀里糊涂、让人不知所云的“作品”才是上乘之作，那就理解偏了，不利于文学艺术的创作、鉴赏、交流与传播。这就是说，模糊性的正确把握，应当是在确定与不确定之间，应当是一种不可言传但可意会的模糊。

参考书目

1.《马克思恩格斯论艺术》,中国社会科学出版社 1985 年版。

2.《毛泽东论文艺》,人民文学出版社 1983 年版。

3. 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》,载《邓小平文选》第 2 卷,人民出版社 1983 年版。

4. 江西省文联文艺理论研究室、《江西文艺界》编辑部:《文艺研究新方法论文集》,1985 年编印。

5. 傅修延、夏汉宁编著:《文学批评方法论基础》,江西人民出版社 1986 年版。

6.《马克思主义文艺理论研究》编辑部编选:《美学文艺学方法论》(续集),文化艺术出版社 1987 年版。

7. 唐正序:《文学批评研究》,湖北人民出版社 1986 年版。

8. 陈晋:《文学的批评世界》,上海文艺出版社 1989 年版。

9. 黄展人主编:《文艺批评学》,暨南大学出版社 1990 年版。

10. 王先霈、范明华:《文学评论教程》,四川文艺出版社 1990 年版。

11. 方孝岳:《中国文学批评》,三联书店 1986 年版。

12. 郭绍虞:《中国文学批评史》,上海古籍出版社 1979 年版。

13. 赖力行:《中国古代文学批评学》,华中师范大学出版社 1991 年版。

14. 黄曼君主编:《中国近百年文学理论批评史(1895～1990)》,湖北教育出版社 1997 年版。

15. 成复旺:《中国古代的人学与美学》,中国人民大学出版社



1992 年版。

16.［美］雷纳·韦勒克著，杨自伍译：《近代文学批评史》第 2 卷（浪漫主义时代），上海译文出版社 1988 年版。

17.［美］雷纳·韦勒克著，章安祺、杨恒达译：《现代文学批评史》第五卷（1900～1950 年的英国文学批评），中国人民大学出版社 1991 年版。

18. 上海师范学院中文系文艺理论教研室编：《文艺理论争鸣辑要》，上海文艺出版社 1983 年版。

19. 沈太慧、陈全荣、杨志杰编：《文艺论争集（1979～1983）》，黄河文艺出版社 1985 年版。

20. 王向峰主编：《文艺美学辞典》，辽宁大学出版社 1987 年版。

21. 鲍昌主编：《文学艺术新术语词典》，百花文艺出版社 1987 年版。

22. 吴世常、陈伟主编：《新编美学辞典》，河南人民出版社 1987 年版。

23.［美］佛朗·霍尔著，张月超译：《西方文学批评简史》，南京大学出版社 1987 年版。

24.［美］D. C. 霍埃著，兰金仁译：《批评的循环》，辽宁人民出版社 1987 年版。

25. R. 韦勒克著，丁泓、余征译，周毅校：《批评的诸种概念》，四川文艺出版社 1988 年版。

26. 中国社会科学院外国文学研究所、外国文学研究资料丛书编辑委员会编，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版。

27.［日］今道友信等著，崔相录、王生平译：《存在主义美学》，辽宁人民出版社 1987 年版。

28.［美］苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发祥译：《情感与形式》，中国社会科学出版社 1986 年版。

29.［美］苏珊·朗格著，滕守尧、朱疆源译：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版。

30.[法]R. 巴特著，董学文、王葵译:《符号学美学》，辽宁人民出版社 1987 年版。

31.[德]叔本华著，石冲白译，杨一之校:《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版。

32.[美]鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版。

33.[瑞士]皮亚杰著，王宪钿等译，胡世襄等校:《发生认识论原理》，商务印书馆 1981 年版。

34.[联邦德国]H. G. 伽达默尔著，王才勇译:《真理与方法》，辽宁人民出版社 1987 年版。

35.[美]P. R. 却尔著，吴启之、顾洪洁译:《解释:文学批评的哲学》，文化艺术出版社 1991 年版。

36.[联邦德国]H. R. 姚斯，[美]R. C. 霍拉勃著，周宁、金元浦译:《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社 1987 年版。

后 记

我与蒋茂礼先生从20世纪80年代初期开始就进行文艺批评学的教学与科研工作。当时，随着改革开放时代大潮的不断涌动，学术、文艺界思想观念的更新，西方现当代哲学、美学、文艺学、文艺批评学以及文化学、心理学、人类学、社会学、神话学等方面的诸多论著被介绍到我国，文化热、美学热、方法热，一热接一热，确有让人耳目一新之感。三十年来，对于这样一些外来哲学人文社会科学论著，人们先是采取拿来主义的态度，勇敢尝试，虽有“新名词爆炸”之嫌，也还是热度不减。而后，便逐步冷静下来，对它们进行全面分析，系统研究，在吸收精华、扬弃糟粕、为我所用方面做了许多富有成效的工作。正是在东西方文化的冲撞与交流融合中，我国哲学社会科学研究领域才呈现出以辩证唯物论和历史唯物论基本原理为指导的多元一体的新局面，文艺批评领域也呈现出以中国化马克思主义文艺批评为主导的多元一体的新格局。

我与蒋茂礼教授早就有一个心愿，在认真总结和概括文艺批评学教学科研成果基础上，合作写一部文艺批评学方面的论著。因多种原因，写作一再推迟，直至现在方才完成，终于长长地舒了一口气。本书的写作主要在以下三方面作了努力：一是突出中国化马克思主义哲学方法、社会学方法、美学方法、文艺学方法在文艺批评实践活动中的指导意义和主导地位；二是注重对外来哲学、人文社会科学和文艺批评学论著中有价值内容的合理借鉴；三是强调理论联系实际，注重批评方法与批评实践的统一。在深入剖析和系统评述各种文艺批评方法过程中，特别注意联系古今中外各种文艺批评活动，联系文

学艺术各门类创作和鉴赏的实际，尽量做到深入浅出，学以致用，将科学性、体系性、知识性、可操作性统一起来。本书系教育部人文社会科学研究项目、山东大学人文社会科学硕果基金项目。全书由项目负责人孔智光教授执笔写作，并承担文责。因水平有限，不当之处，请读者批评指正。

本书的出版得到我的家人们的大力支持和协助，在此表示由衷感谢。特别是我爱人董香兰长期患病，仍承担大部分家务，使我不仅完成了《理想美学》、《中西古典美学研究》、《文艺美学研究》、《文艺沉思录》、《中国审美文化研究》等论著的写作，现在又完成了这部《文艺批评方法论》的写作，实在是太不容易，在此表示深深的、深深的感谢，祝她早日康复。

孔智光
于山东大学泰堂
2010 年 12 月 16 日